Nr. 2.

Kino Teatr



CONRAD VEIDT
Universal P. C.



CZŁOWIEK ŚMIECHU

POTĘŻNE ARCYDZIEŁO FILMOWE
PG. POWIEŚCI **VICTORA HUGO**
„L'Homme qui rit"

GŁÓWNE ROLE:

MARY PHILBIN
CONRAD VEIDT
OLGA BAKŁANOWA
GEORGE SIEGMAN

* * *

REALIZOWAŁ

PAWEŁ LENI

* * *



Tow. Film.
UNIVERSAL PICTURES CORPORATION
WARSZAWA, AL. JEROZOL. 35
TEL. 149-58 i 307-58.

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY

POD REDAKCJĄ **SEWERYNA LUSZTIGA** i **MARJI JEHANNE WIELOPOLSKIEJ.**

Redakcja i administracja: **Warszawa, Wspólna 54. Tel. 69-50.**

ROK I. WARSZAWA, 15 PAŹDZIERNIKA 1928. Nr. 2.



MARJA CORDA *Fot. Peteffilm.*

Biurom filmowym został rozesłany z ramienia Zarządu Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych okólnik (Nr. dz. 1005/28/Z.K.), w którym powołując się na uchwały z r. 1925 i 26, Zarząd zabrania tymże biurom zamieszczania ogłoszeń w jakiemkolwiek innem piśmie filmowem, prócz „Kina dla Wszystkich". Zanim nieprawdopodobnemi temi uchwałami zajmą się odnośne Władze, do których oczywiście skierowaliśmy sprawę—sygnalizujemy je tylko do wiadomości szerszego ogółu. Ten ostatni będzie miał obecnie wyjaśnienie, dlaczego kulturalny świat polski musiał się kontentować dotychczas wyłącznie jedynem wydawnictwem filmowem, t. j. „Kinem dla Wszystkich". Powstało swego czasu istotnie artystyczne pismo „Ekran i scena" pod redakcją znanego, dużej miary pisarza i znawcy kinematografji, Anatola Sterna — położyły je perfidne uchwały Zarządu Związku. Obecnie wznowiono ich autorytet ze względu na powstanie naszego pisma, placówki wybitnie artystycznej, skupiającej dookoła siebie największe nazwiska polskiej Literatury.

Nie obchodzi tych panów, że wstrzymywanie rozwoju literatury filmowej, terroryzowanie ekspansji reklamowej, godzi wprost w przemysł kinematograficzny polski i wogóle w polską Sztukę kinematograficzną, pomijając już kwestję dodatniego znaczenia każdej zdrowej i uczciwej konkurencji i kwestję najprostszych zwyczajów europejskich.

Informujemy o tem naszych czytelników ze względów natury ogólnej, jak również dla wytłumaczenia zmian, zaszłych w układzie pisma. Nastąpiły one dzięki temu, że nagle, w ostatniej chwili, cofnęły nam steroryzowane biura filmowe prawie wszystkie ogłoszenia, będące już pod prasą.

REDAKCJA KINO TEATRU.

JULJUSZ KADEN-BANDROWSKI

JAKA PRZYSZŁOŚĆ?

Sztuka jest wtedy żywa, gdy prowadzi masy, gdy im narzuca swą wolę oraz ukryte w owych masach, trudno do świadomości dochodzące ideały.

Rzadko — i są to chwile we wzajemnym stosunku sztuki do społeczeństwa nader przejściowe, — by sztuka stała na równym poziomie z jej odbiorcami.

Najrzadziej, — by szerokie masy wskazywały drogę wielkiej sztuce.

Sztuka kinowa (wbrew bowiem rozmaitym zdaniom, mniemaniom i teorjom kino uważam za sztukę) przez cały szereg lat od powstania swego aż do chwil przedwczorajszych nieomal, prowadziła masy w swym zakresie. Z początku w zakresie zdobywania możliwości technicznych. Każde nowe oświetlenie, nowe, bardziej plastyczne drganie drzew na filmie, czy poruch wody, czy bardziej wyrazista maska filmowanej postaci były wielkiem zwycięstwem sztuki kinowej. Zwycięstwa te w okresie przedwojennym doprowadziły już do szerokich możliwości sztuki kinowej, jako kroniki współczesności.

W czasie wojny światowej, a raczej bezpośrednio po tej wojnie film przyczynił się wspaniale do wyrównania bolesnych różnic powstałych z powodu podziału świata na strony walczące. Co więcej! Film pierwszy poratował i odżywił zubożałą fantazję współczesnego powojennego człowieka, przynosząc wielkie wizje historyczne i fantastyczne. W okresie tym film — można to powiedzieć bez żadnej przesady, — prowadził masy, bratał je, jednał i wydatnie przyczynił się do wzajemnego poznania (lepiej od wielu wykładów geografji i historji) zgorzkniałych mieszkańców tej ziemi.

Dziś jednak, — wedle mego mniemania, — sztuka filmowa znajduje się, jakgdyby na przełomie. Film ukończył już zadanie swe w okresie powojennym i kto wie, czy obrał już nowe właściwe drogi?

Nowe drogi, najstosowniejsze do trzymania wielkich mas widzów w napięciu. Pisząc te słowa nie myślę bynajmniej o filmie polskim, ten bowiem, z natury rzeczy spóźniony, zapełnia pośpiesznie w rozwoju swym, jako odnoga sztuki narodowej, rozliczne zaległości.

Cóż jednak winien przedsiębrać twórczy pisarz, reżyser,

aktor filmowy, myśląc o arenie światowej, — by jej nie utracić? Zdaje mi się, że tu, jak i w innych dziedzinach, obowiązuje to samo prawo wyboru, oraz ta sama konieczność wielkiej linji orjentacyjnej.

Kino zaczyna już dziś przechodzić przez ten sam kryzys, który panuje w teatrze. Kryzys wyczerpania się ciekawości widzów, t. zwanego zblazowania się ich, oraz niemożliwość wynalezienia nowych środków artystycznych. Tymczasem, — śródków ani kino, ani teatr nie znajdą nigdy i nigdzie poza sobą a tylko właśnie w sobie samych. Kino tak samo jak i teatr, poddane bezpośredniej reakcji tłumów, boi się ich niejako.

Kino na równi z teatrem uległo pewnej mechanizacji efektów, już przyjętych, ocenionych, uznanych — i boi się najważniejszych walorów w każdej sztuce, to jest prawdy i odwagi. Przypomnijmy tu szczegół nader znamienny z historji kina amerykańskiego. Amerykańskie kino, które dla mieszkańca Stanów jest czemś znacznie donioślejszem, niż u nas, gdyż i kinem i teatrem i salą koncertową i szkołą w tej samej postaci, — nie może wystawić innych obrazów, jak tylko takie, które się dobrze kończą.

Co to znaczy? To znaczy, iż uległo już całkowicie naiwnej potrzebie ducha prostaczego widza. Czyli znajduje się już pod silnym tendencyjnym przymusem. Tendencja owa przechodzi z Ameryki do nas. Kino jako sztuka, zostaje pokonane, zwyciężone, ubezwładnione w swobodzie wypowiedzi przez publiczność.

O ile podda się, o ile nie wyzwoli się z tego przymusu, nie zdobędzie sobie wielkiej, trwałej przyszłości. Droga przyszłości, droga rozwoju leży gdzieindziej,—na drodze walki, zmagania się, dysputy z publicznością. Wrócić do wielkich podstawowych prawd o życiu, szczęściu, nieszczęściu, krzywdzie, cierpieniu i zacząć pokazywać te sprawy nie tak, jak dotąd, — jedynie prawie gwoli pobieżnemu zadowoleniu sensu moralnego, lecz wrócić do tych spraw wiecznych i pokazywać je w twardem zmaganiu się rzeczywistości z bohaterską duszą ludzką tak, by w widzu sprawa widziana musiała się sama poniekąd dalej przetwarzać, fermentować, — oto wielka przyszłość ekranu.

Przyszłość polegająca na tem, iż ów ekran stanie się terenem wielkiej i szczerej, nieśmiertelnej walki o postęp moralny człowieka. Mówić szczerze, poprostu o wszystkiem, co przejmuje, co boli człowieka — niemasz dla sztuki innego, szczytniejszego zadania.



Janet Gaynor i Charles Farrell „Anioł ulicy“

Fot. Foxfilm

MARJA KUNCEWICZOWA

CIEPŁA STREFA

Wszystko jest zupełnie inne w Paryżu, niż w Warszawie. Sąsiadkę z przeciwka można ze swego pokoju oglądać całą, od stóp aż po głowę, nietylko od pasa wzwyż: okno zaczyna się już na podłodze. Widziane wieczorem od zewnątrz, nie wygląda, jak krzyż, położony na płachcie ze światła, lecz jak jedna ścianka latarni, zasnutej tiulem i zamożnością.

Drzwi inne. Cienkie, gładkie, szczelnie dopasowane, zapięte na jeden bronzowy guz. Niema tabliczek z nazwiskami: jeśli się przychodzi do domu po raz pierwszy, trzeba koniecznie na wstępie porozmawiać ze stróżką. A jak ona sobie mieszka ta stróżka, ta pani concierżka! Na pięknym, adamaszkowym fotelu siedzi przy kominku z konsolą, dłubie crochet double, i bogate, tłuste *r* gotuje się jej w gardle, podobne do złotego skwarka.

Inaczej się dziękuje, inaczej się prosi. Grzecznie jest wstać, otrzeć usta serwetą i pójść sobie od stołu. Grzecznie jest nie całować w rękę starej, pieniężnej ciotki. Grzecznie jest przed nosem znajomych niknąć w dyskretnych czeluściach. To wszystko jest grzecznie i nie radzę wysyłać małych Polaków do Francji, zanim do ostatka nie okrzepnie w nich sarmacka grzeczność.

Inaczej wygląda elegancja. Żeby tam nie wiem jaki „meteor", nie wiem jaka „georgetta" — koniecznie trzeba mieć w porządku wszystkie guziki i zatrzaski, koniecznie muszą być czyste te różowe i żółte strzemiączka, których zresztą nie wolno pokazać. I nikt nie pogłaszcze z czułością brudnych rękawiczek...

Inaczej się śpiewa. Broń Boże robić trójkowe uniesienie, albo synkopowaną namiętność, gdzie takt napisali na równe cztery czwarte. A przy tem tęskni się pianissimo, kocha — najwyżej mezza forte... Dwa *f* zrzadka przysługuje bohaterskim tenorom — soprany liryczne niechętnie produkują nawet jedno jedyne.

Konduktorzy nie zawsze się gniewają, stukilowe panie nie zawsze są do obejrzenia, mężczyźni nie zawsze przebaczają wiarołomnym kochankom.

Zresztą, kochanki ani nie głosują, ani nie bywają wiarołomne. Cały czas cierpią — wykąpane w ambrze, pracowite, zręczne, z uśmiechem na ustach.

W sklepie nikt się nie obraża i pudełko ze szpilkami za godzinę odwożą klijentowi do domu ogromnym camionem.



Luiza Brooks.
„Puszka Pandory".
Fot. Peteffilm.

W teatrze wolno się śmiać, wolno się nawet całować. A już poprostu wypada dawać głośno dobre rady aktorom.
Nie wypada natomiast chodzić do muzeów, ani wydawać pieniędzy na filantropję — od tego są cudzoziemcy i Rotszyldy.
U nas inaczej, inaczej, inaczej... Ta właśnie inakszość mocno ciągnie z Marjensztadtu na quai des Orfèvres i d'Orléans. Ale wkrótce nuży warszawianina, drepcącego po rue Soufflot, a chociażby po Elizejskich Polach.

Bodaj szczezła chicoree frisée, grzeczność w sklepie i niegrzeczność w alkowie!

Warszawo... Warszawo...

Samopoczucie niewyraźne.

Obrzydły reklamowe czerwone i zielone bajki na murach. I to, że jest ładnie, z sensem, ekonomicznie, ślisko i kwieciście. Chwila aberacji: idziemy do kina. Żaden Gaumont Palace — niepozorny ciné zaraz za rogiem.

Przy okienku zastajemy strefę ciepłych wrażeń. Napisane: caisse. W Casino — na Nowym Świecie i w Stylowym — na Marszałkowskiej także napisane jest: caisse. Ogonek. Pan najbliższy z kolei umieścił już jeden łokieć na kontuarku, drugi na plecach kupującego; wzrokiem pełnym wzgardy depce po twarzach. Taki sam triumf widuje się przed kasami Stylowego i Filharmonji. Za szybką: zondulowana dystynkcja w swetrze. (Tamta ze Splendidu także straciła dobra ziemskie i bruneta, który ją nosił na rękach).
Stajemy wreszcie na progu między nocą uliczną, pełną niedoliczonych sous'ów — i kinowym mrokiem, gdzie błyszczą dolary, łzy gwiazd i oczy sąsiadek. Ktoś toruje drogę. Ciężkie ciepło rozstępuje się nieco, zapadam w maleńką próżnię: już



Bebe Daniels. „Douglas Fairbanks w spódnicy".
„Córka Zorry". Fot. Paramount

siedzę. I już wiem, że ta pani, która patrzy teraz na mnie z dziecinnym kaprysem, że ona zaraz ściągnie jeszcze wargi w różyczkę i że póty nie odejmie wzroku, falując rzęsami, aż stopnieje we mnie wszystka „inność". Bo to jest Greta Garbo.

Właśnie ta sama, co w Warszawie.

Czuję, że ciepła strefa dotarła do mego serca — w tej samej przychylnej smudze siedzi teraz w Warszawie moja matka, mój przyjaciel i wszyscy najmilsi nieznajomi. Patrzą na Gretę Garbo i topnieją.

Tak samo, jak w Paryżu.

Cienka pani tymczasem chodzi po ekranie; pieści małego synka, pieści ślicznego gwardzistę... Poluje. Unosi i spuszcza woalkę. Patrzy.
Czyjeś szorstkie ramię po mojej prawej robi się nagle miękkie i pełne wymowy. Z lewej strony mała chusteczka pachnie, trzepoce się między torebką a twarzą.
Przepływa film... Światło.

Wszystkie oczy — z prawej i z lewej — duże, małe, piękne, kobiece, babskie i chłopięce — wszystkie oczy są syte: wchłonęły bajkę. Wchłonęły bajkę, która w każdym kraju, zza każdych drzwi i przez każde okno wygląda tak samo upragniona: bajkę o cudzem życiu.
Ciepła strefa — ta sama, co w Warszawie — zagarnia inność Paryża. Znowu jestem *u siebie.*

LEON ŁUSKINO pułkownik

UWAGI O KINEMATOGRAFJI

Kino Teatr w swym pierwszym numerze zapowiedział, że i ja zabiorę głos w sprawach dotyczących kinematografji.

Oczywiście chodziło tu o odpowiedni artykuł.

Artykuł?...

Możliwe, że dawniej, kiedy z kinematografją łączyło mnie tylko platoniczne w niej rozmiłowanie się, byłbym się na ów artykuł zdobył.

Dziś, kiedy poznałem wszystkie arkana, jakie utrudniają dostęp do ołtarza X-ej Muzy, kiedy razem z całą filmową branżą płynę w jej łodzi poprzez burzliwy ocean życia i gdy co chwila sam muszę spoglądać na kompas, bacząc jednocześnie na ster i żagle, — na artykuł zapóźno.

Dziś o kinematografji mógłbym napisać już tylko... książkę. Na to znów brak mi czasu. Pozostaje zatem jedyne wyjście, żeby choć w drobnej części wywiązać się z narzuconego mi przez Szanowną Redakcję zadania, to znaczy rzucenie kilku luźnych myśli, dotyczących zagadnień filmowych w formie aforyzmów.

Będzie to więc tylko — że się tak wyrażę — artykuł... w pastylkach, który bardzo pobieżnie potrąci o zagadnienia dotyczące naszej rodzimej filmowej produkcji.

A więc:



Pułkownik Leon Łuskino,
nowy Naczelnik Biura Filmowego przy M. S. Wewn.

Wszyscy utyskują, że polski kapitał nie ma zaufania do naszego filmowego przemysłu.

Niestety jest to prawda.

Jak z tego wybrnąć?

Jest tylko jedno wyjście — tworzyć narazie nie wielkie (co do metrażu) i mierne co do wartości, lecz bodaj mniejsze, ale piękne filmy, oparte o mocny w treści i w formie scenarjusz, o dzielnego fachowca-reżysera, o wytrawnego operatora i o solidnych kierowników: literackiego i artystycznego.

Piękny film bezwzględnie magnetycznie przyciągnie do siebie kapitał, gdyż businessmani są ogromnie wrażliwi na solidność towaru.

Dotąd było u nas tak, że każdy, kto lokował swój kapitał w filmowej produkcji, obliczał na natychmiastowe miljonowe zyski i... wpadał. Kinematografja jest złotodajną krówką, ale zbogaci się na niej tylko ten, co zrozumie, że do bogactwa dojdzie po dobrych kilkunastu latach ciężkiej pracy, w którą włoży, prócz kapitału i cierpliwości, jeszcze i — nieskazitelną uczciwość oraz ciągle ewolucjonującą fachową wiedzę.

Mówiąc o kinematografji, zawsze wszyscy mają na myśli: producenta, przemysłowca i dyrektora kinoteatru.

Widocznie niechcący zapomina się o... obywatelu-widzu, to znaczy — o elemencie, bez którego nie może istnieć ani produkcja, ani filmowy przemysł, ani kinoteatr.



Laura (Marja Gorczyńska) i Cezary Baryka (Zbyszko Sawan) „Przedwiośnie"
Realizował H Szaro *Fot. Gloria*

Trzeba wypełnić tę lukę, bo wszak nie nos dla tabakiery, lecz tabakiera dla nosa.

Gdzieś, kiedyś czytałem, że pewnego razu wybudowano w Ameryce most na Missisipi. Inżynierowi, który go budował, polecono skonstruowanie czegoś niebywale *mocnego*. Inżynier podołał temu zadaniu, gdyż opinja konstruktorów - rzeczoznawców, obejrzawszy ów most, orzekła: „jest to most *najmocniejszy* na świecie".

Niezależnie od powyższej opinji, świat artystyczny, nic nie wiedzący o definicji fachowców, tak się wypowiedział: „nowy most na Missisipi jest niewątpliwie *najpiękniejszym* z istniejących na kuli ziemskiej mostów".

Otóż ów inżynier, dążąc do Mocy, dotarł do... Piękna. Tłumacząc to na język kinematografji, powiedziałbym: w tworzeniu filmów, dążmy do Piękna, a to doprowadzi nas do Mocy.

Weszły w modę krzyczące, sensacyjne, niesmaczne, a zbyt często ukrywające za sobą bezwartościową pustkę, tytuły sztuk filmowych.

Poco się to robi?

Dla kogo?

Obraża się w ten sposób widza i X-tą Muzę, która zasługuje na zdrową propagandę, nie zaś na jarmarczną reklamę.

Bodaj najlepszy artysta dramatyczny — to jeszcze nie gwarancja dobrej gry filmowej. Tylko ten aktor dramatyczny stanie się „gwiazdorem" ekranu, który, podjechawszy do filmowej wytwórni, zostawi w automobilu przyzwyczajenie profesjonalnego liczenia się z „warunkami sceny".

Srebrny ekran posiada swoje własne, specyficzne „warunki", zbyt często rozbiegające się z wymogami teatralnej techniki. Sum cuique.

Najlepszą propagandą dla filmu jest sam film.

Operator winien być artystą, który *widzi, czuje* i *przeżywa*, akcję, toczącą się przed objektywem, nie zaś tylko — ręką, kręcącą automatycznie korbką aparatu.

Film i ilustracja muzyczna... Jeżeli chodzi o Warszawę, to kwestja przedstawia się, za małymi wyjątkami, zupełnie dobrze.

Ale co się dzieje na prowincji! Na ekranie — dajmy na to — trumna, zaś muzyczka „tirli". — „Czy pani mieszka sama".

Nie pomógłby tu zresztą i marsz pogrzebowy, bo „wirtuoz" wogóle grać nie umie na tym fortepianie, który ze swej strony nadaje się już tylko do... przechowywania w nim kartofli na zimę.

Trzeba już raz z tem skończyć.

Rzuca się w oczy małe zainteresowanie się rodzimą kinematografją przez dość liczną rzeszę kino - artystów Polaków, przysparzających sławy zagranicznym wytwórniom. Najwyższy czas, żeby sobie przypomnieli o gniazdach, z których wylecieli. Spotkamy ich z otwartemi rękami.

Uroczą jest nasza Polska! — Tatry, Podkarpacie, ludowe kostjumy, jeziora, rzeki, wioski, nasze wierzby i grusze na miedzach, zamki, kościoły, nasza najpiękniejsza z pięknych kobieta, wreszcie nasza pomysłowość i fantazja! Przecież to krosna, na których można snuć do nieskończoności niebywałą, bajeczną, kinową przędzę, co zawojuje cały świat!

Stanowczo, Polska jest jednym z najbardziej fotogenicznych krajów na kuli ziemskiej.

Będąc zawodowym optymistą, twierdzę zawsze, że nigdy nie trzeba się zrażać tem, iż róża posiada kolce. Przeciwnie, — każdemu radzę cieszyć się na widok kolców, bo to oznacza, że blisko róża.

Toteż, nie zrażając się tem, że na drodze rozwoju naszej kinematografji jest tak dużo cierni, wierzę w dobrnięcie do kwietnych żniw.

Tylko coraz lepiej, coraz czyściej i wyżej, coraz mocniej i.... coraz piękniej!

Nie damy się!



Jadwiga Smosarska i Marja Gorczyńska w filmie „Tajemnica starego rodu"
Fot. Sfinks

HERMINJA NAGLEROWA

URZECZYWISTNIONA WYOBRAŹNIA

Przed mojemi oknami przesuwa się dzień powszedni. Człapią grube kopyta perszeronów, taksówki mają zamglone szyby, urzędnicze nogi stąpają na wykrzywionych obcasach. Poziewa szary ranek październikowy i wydmuchuje opalową parę. Tasama codzienna prawda trzepoce się i mruga wśród rzęs, aby potem zamieszkać w źrenicach i trwać uparcie przez wszystkie godziny.

Zapewne — dziać się mogą jakieś dziwne sprawy, bo wieloraki kierunek codziennej pracy układa się w deseń o niespodzianym rysunku. Ale każdy z nas, każdy zosobna dla siebie — pragnie choćby trochę „dziwności". I dlatego, prócz warsztatu, w którym wytwarza się rzeczywistość życia, istnieje także wytwórnia wyobraźni. Mniejsza o

to, jakiego surowca używa przemysł fantastyczny, skoro jego wytwórczość posiada zawsze chętnych odbiorców. Złotemi nićmi haftowana tkanina bajki, błękitny woal romantyczności, awantura w jaskrawej sukni, strzęp przygody — są tym odświętnym zbytkiem, który osiąga się w „marzeniu".

Jednak niewielu znajdzie się szczęśliwych Don Kiszotów, którzyby omamionymi zmysłami potrafili stwierdzić prawdę urojeń. Sceptycyzm rzeczywistości sprawuje przecież nieomylną kontrolę i mierzy, i waży, i oblicza tak precyzyjnie, że z marzeń zostaje tylko niewymierna reszta — coś, co posiada jedynie nazwę i niespokojne życie. Jest to — tęsknota.

Tak się jakoś stało, że w „niniejszym" artykule gromadzą się te najśmieszniejsze, bo z użytku już wycofane słowa: marzenie i tęsknota. Ale zawinił tu właśnie nowoczesny kinoteatr, że te tkliwe, staroświeckie wyrazy znowu coś znaczą. Bo sztuka kinoteatru wypowiedziała wojnę trzeźwej rzeczywistości, walcząc bronią, którą dotąd zwyciężała rzeczywistość. Oto wyobraźnia — unaoczniła się, przybrawszy kształt realny. Bajka, awanturnicza przygoda, nieprawdopodobieństwo, dziwność i wszelka cudowność zrealizowały się naprawdę i każdy z nas może już uwierzyć w istnienie tego, o czem się nie śniło filozofom. Ułuda zamieszkała na ziemi — i płaci podatki, jak każdy obywatel z krwi i kości.

Tak więc z warsztatów wyobraźni powstał wielki przemysł filmowy, który buduje zamki na lodzie, ma swoje włości w fata morganie pustyni, posiada sezamowe skarbce, latające dywany, skład lamp Aladyna, balladowe rumaki w obłokach, zdobył niedościgłość szczytów, niezgłębioność oceanów, gęstwę dżungli i tajemnicę duszy ludzkiej, wskrzesił przeszłość i już nadał kształt przyszłości.

Na chwilę zamieramy z przerażenia, że nasza wyobraźnia jest tu żywa i bliska i przeogromna w swej rzeczywistości. Bo, jak kształt najwyższych gór wyrysowuje się olbrzymim, płaskim cieniem, tak niedościgłość naszych rojeń stała się obrazem-cieniem w filmie.

Pomyśl o człowieku jaskiniowym, o pierwszym płomyku ognia, wykrzesanym wyobraźnią Rosny'ego, pomyśl o mieście przyszłości, Metropolis, pomyśl o wojnie, gdyś jej nie widział i o cierpieniach serca, gdyś ich, o biedny, nie doznawał! Fantastyczność, którą rozsiewał genjusz Verne'a, nieznanych ziem kwiat i drzewo, wizyjność wiary i nieobliczalność domysłów — istnieją już dla twoich oczu i stały się twoją trwałą własnością.

Ale wyobraźnia nie zawsze dosięga rozmiarów fantastycznej wizji. Częściej po dróżce życia chadza niewielkie pragnienie „innooności", aby właśnie tak było, jak jest w odmierzonych godzinach, gorąco w słońcu, a zimno na mrozie. Cięży kaftan bezpieczeństwa, noszony na codzień i małe szaleństwa wykrzykują niepoczytalne słowa: chcę, aby było inaczej! Wtedy przed oczyma, które widzą zawsze tylko mizerną grządkę na podwórzu i schorowany, bezlistny kasztan — wyrosną palmy, a na ścianach biura będą stiuki i freski, zły szef pójdzie na szafot, powszedniość odmieni się w skośnych oczach małej Wong i trochę raźniej będzie własnej śmieszności, gdy się w nią przywdział Chaplin.

Nasza niegroźna awanturniczość, która burzy się w szklance wody, nasza przedsiębiorczość, odkładana cierpliwie ad calendas graecas, to wszystko,



Greta Garbo
Fot. Metro-Goldwyn-Mayer Julfilm.



Greta Nissen i Charles Farrel
„Szeik Fazil“. *Fot. Foxfilm.*

co powoli zamiera, butwieje i kiśnie, jak na torfowisku — potrafi nagle wytrysnąć z świetlistego snopa projektora, realizując to, co było „najśmielsze“ i aż nazbyt śmiałe dla solidnej, praktycznej celowości.
Ale, gdy tak tu stwierdzamy ziszczoną w kinie bajkę i fantazję, jednocześnie odczuwamy zazdrosną obawę, czy nie ujawniło się zadużo naszych tajemnic, czy nie obrabowano nas z największych wartości. Niespełnienie i niedosyt wyobraźni pomnażają przecież stan naszego posiadania i wiadomem jest także że to, co jest bliskie i naoczne, minjaturzeje i powszednieje. Niewątpliwie tak jest, ale realizacja jednej, drugiej i dziesiątej wizji, konkretyzowanie się utopij, powoduje powstawanie nowych tworów wyobraźni. Nigdy przecież nie napełni się ta beczka Danaid: — bezdenność naszych tęsknot i marzeń.
Sztuka kinowa wymierna, skupiona w formę, skonstruowana z elementów rzeczywistych, przynosi niejako ulgę imaginacji ,ale jej nie wyjaławia. Przeciwnie — dotąd kręciliśmy się w kółko tych samych motywów fantazji, a wizyjność ubożała, przemieniając się nierzadko w użytkową symbolikę, w pojęcia bez barwy i blasku. Teraz w nowej sztuce, w kinoteatrze, nietylko ożyły martwiejące „kodeksy“ wyobraźni, lecz wzmogła się pobudliwość twórcza. Istnieją jeszcze nieodkryte światy, niewidziane kształty, niepomyślane dziwy i niewyczute tajemnice. Biały ekran fantazji pokryją więc nowe wytwory naszej wyobraźni.



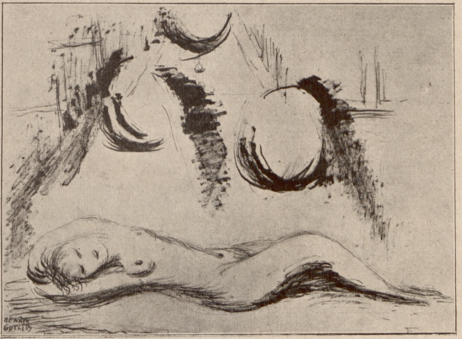
Monte Blue i Raquel Torres
„Tragedja mórz południowych“.
Pierwszy mówiony obraz, jaki ujrzy Polska.
Fot. Metro-G.-M. Julfilm.

Jenny Jugo
i Ernest Verebes



„6 dziewcząt w poszukiwaniu noclegu“.
Fot. Peteffilm.

Znakomity malarz paryski, Henryk Gotlib, nasz rodak, goszczący obecnie w Warszawie, wykonał na prośbę redakcji „Kinoteatru“ specjalny rysunek do artykułu „Kobieta naga przed objektywem“.



ANATOL STERN

KOBIETA NAGA PRZED OBJEKTYWEM

Drukujemy zkolei część pierwszą rozdziału o „Erotyce prymitywnej i skomplikowanej na ekranie“, z mającej się wkrótce ukazać książki znanego poety i kinologa Anatola Sterna p. n. „Romans taśmy filmowej“.

Niestety!

Coraz rzadziej dostrzegamy kobietę.

Narówni z wieloma innemi rzeczami, i ona przechodzi koło nas, nie zahaczając o żaden z promieni naszej siatkówki. Napróżno się stroi i stara się pobudzić tysiącem krzyczących szaleństw nasze znużone nerwy i nie dostrzegamy jej, jak nie dostrzegamy owych wielkich, jaskrawych reklam — dlatego właśnie, że są wielkie i jaskrawe.

Niekiedy tęsknimy za średniowieczem, za inkwizycją, za demonologją. Zazdrościmy Świętemu Antoniemu jego straszliwszych od piekła pokus. Staramy się wyobrazić sobie ludzi, dla których świat był tylko znamieniem szatana, drobnem znamieniem na uwłosionych miejscach kobiecego ciała. Kobieta była mięsem djabła. Jak we mgle potępieńczej, błądzili w rozkosznym odorze, którym parowała. Ale ten szatan o szerokich biodrach, djablo dzisiaj spowszedniał. Sabaty odbywają sią po dancingach, po nocnych lokalach, tancbudach, plażach i salonikach panien na wydaniu. Z niesmakiem i znużeniem przyglądamy się figlom prawdziwego brodatego capa i młodych dam na rue Chabanais. Tylko dzieciaki i staruszkowie interesują się jeszcze kobietą.

Szczęśliwcy! Oni ją widzą. Ale wszyscy pozostali?



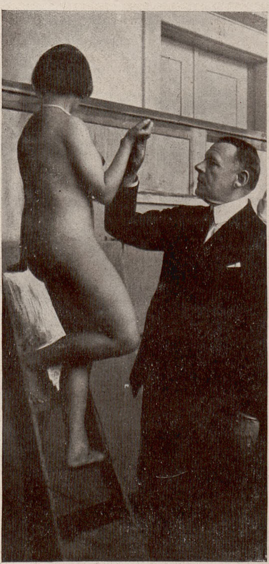
Józefina Backer

Fot. Starfilm.

I oto czemu, szukając kobiety, coraz częściej zwracam wzrok ku srebrnemu kwadratowi płótna. Tu, na ekranie, znalazła sobie ucieczkę kobieta, tutaj jeszcze można ujrzeć wielkie pląsawisko zmysłów, tutaj każda część kobiecego ciała zostaje wyolbrzymiona do rozmiarów czworokątnego kosmosa. Jak w średniowieczu. W snopie promieni, biegnących z drobnego otworu kabiny, skąpani, — zmieniamy się w boskie, równocześnie pierwotne i wyrafinowane zwierzęta.

Na ulicy przechodzi ona koło nas niespostrzeżona zupełnie. Tutaj, rozkawałkowana, poćwiartowana przez jakiegoś ukrytego Landru na dziesiątki zbliżeń nóg, bioder, piersi, rąk— ożywa. Jej nagie ramię, lub kark odkrywa nam wszystkie tajniki jej nagości. Jej nagość jest objawieniem. Jak przysięgły wielbiciel kobiety, Agrippa D'Aubigné, z niezgrabnym zachwytem analfabety, zapoznajemy się z abecadłem jej ciała. Pochłania nas studjum ust, rzuconych poprzez cały ekran. Poruszają się wolno, jak fantastyczny ślimak. Odysseje naszych marzeń wędrują po tych wargach, po pagórku podbródka. A reżyser, Landru, cierpliwy nauczyciel, — wbija nam rytmicznie w pamięć początki tej wiedzy radosnej. Oto noga tancerki, stopa, łydka, lędźwie, udo, biodra, — stopa, łydka, lędźwie, udo, biodra.

Ale nawet tutaj, na ekranie, w tej siedzibie profesjonalnych cudów, gdzie jak w dymach opjumowych nabiera cudownej wyrazistości i wyłania się plastycznie niewidzialna powszedniość, — nawet tutaj zakrada się spekulant. Człowiek, nie pożerany głodem twórczości, ale głodem pieniądza. Wtedy, pod dotknięciem jego, krucha posadzka ekranu zaczyna przypominać wydeptaną podłogę domów rozpusty. Jak pajęczyna, osnuwa kąty ekranu pornografja. I wtedy to miast cudu *kobiety nagiej*, ukazuje się nam nagle ohyda *kobiety gołej*. Kobieta naga nie wstydzi się swej nagości, — ale i nie szarżuje nią. Jest silna, jest pierwotna, jest piękna. Kobieta naga — to Claude de Merelle w „Zemście cyganki", gdy wychodząc zupełnie obnażona z wody, potężna i rozrosła, chwyta za uzdę konia, którego dosiada jej napastnik, (Charles de Rochefort) i przegania go, nie bacząc na taniec strachliwego wierzchowca. Kobieta naga — to Elza Temary, przepysznie obnażona, i umierająca ze wstydu w czechowskim kontrabasie, który tak cudownie powtarza i zamyka w sobie harmonję jej ramion, talji i bioder. Kobieta naga — to Józefina Backer — czarna nimfa w mlecznej łazience, — kobieta o bezwstydnie ostrych stożkach piersi, — „saksofon w ruchu". I ta druga bezimienna murzynka, której marmurowe piersi ukazuje przez mgnienie Dupont podczas rewji w „Moulin Rouge'u". Kobiety nagie — to jeszcze te, które używają rozkoszy kąpieli w termach za „Ostatnich dni Pompei", i różowa Eunice w „Messalinie". Wszystko to jest nagość czysta i godna podziwu. Ale nagość, która nas wraca do jakiegoś utraconego raju — taką nagość, niemal zupełnie, aż zbyt może zdematerjalizowaną, widzieliśmy swego czasu tylko w „Kulturze ciała".



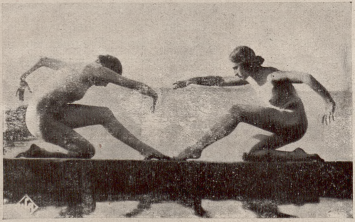
Fot. Kolos.

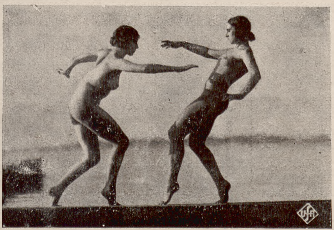
A obok tej nagości doskonałej — pornografja półobnażeń, pornografja udanego, poniżającego wstydu ulicznic. Lya de Putti w „Grze zmysłów". lub bohaterka filmu „O czem się nie mówi rodzicom" — oto typowe przykłady rozwydrzenia na ekranie, — pornografji bezwzględnej, chociaż nie łatwej do schwytania na gorącym uczynku. Jest to nie namiętność, pysznej, romantycznej „Odaliski" Delacroix'a, nie lubieżność niewinnych dziewcząt Greuze'a, ani perswazja bluźnierczych kobiet Beardsley'a, — ale właśnie pornografja. Olbrzymia większość fars niemieckich grzęźnie po kolana w pornografji. Niestety! Reżyserzy mają tu swoje sposoby ominięcia surowego prawa,—a cenzorzy nie zawsze są dość subtelni, aby odróżnić goliznę od nagości. Tembardziej, że ma się tu niekiedy do czynienia z wyrafinowaniem zupełnie specjalnem, — jakgdyby

reżyser zagrał na nosie pod adresem cenzury: „Chcesz? Masz, trzymaj!“ Niekiedy zmysłowość wyczulona do granic niebezpieczeństwa dla moralności widza, chowa się w miejscach najniewinniejszych i jak np. w kuszącem gnieździe pachy, którą ukazuje Marcella Albani Wegenerowi w „Dagfinie“ (moment ten ma ostrość orgazmu). A cienie pod oczyma Grety Garbo w „Symfonji zmysłów“? A gra nóg i bioder Dolores del Rio w „Carmenie“? A pewne upadki, a sposób obejmowania, a nawet jedzenia? Jest on niekiedy tak zmysłowy, że przypomina uwagi bohatera słynnych „Dziwów d-ra Lerne'a“ o kobietach, jedzących owoce.

I kiedy już tak uświadomiliśmy sobie w pewnej bardzo dobrej mierze, wszystkie zasadzki nieczystej, pobudliwej zmysłowości, kryjącej się w tysiącach fragmentów najświetniejszych nawet obrazów, — tysiącach póz najbardziej utalentowanych artystek — nagle arcyśmieszny cenzor amerykański określa, przez ile metrów może się ciągnąć pocałunek, (jak gdyby najbardziej „marjawicki“ pocałunek nie mógł być dokonany w ciągu sekundy!) — a inni cenzorzy wycinają z „La fievre“ Delluca piękne, egzotyczne akty, lub z „Buntu żelaza i krwi“ Trystana scenę z nagą, niepokalanie zbudowaną modelką w szkole sztuk pięknych!...

Jak gdyby rzeczywiście mogło nas demoralizować piękno idealnej nagości kobiecej, — a nie ta rozpusta wyobraźni, ta orgja asocjacyj, które nasuwa kobiecy negliż, półobnażenia i te wszystkie niedostrzegalne niuanse lubieżności, sącząc się srebrnym pyłem pomiędzy widzów z napełnionego ciałami kobiecemi ekranu!





ZOFJA DROMLEWICZOWA

W OBRONIE „WAMPIRÓW”

Obraz filmowy okazuje się naogół niezmiernie pobłażliwym dla swoich bohaterów. Ludzie, którzy uczciwie pracują, otrzymują pod koniec ostatniego aktu wielki, a niespodziewany spadek po nieznanym wujaszku, ludzie zaś, którzy nie postępują jak należy, odnajdują zwykle przebaczenie w końcowym pocałunku swej ukochanej. Samobójcom odbiera zawsze przypadkowy a dobrotliwy przechodzień morderczą broń z ręki, a konających uzdrawia spojrzenie miłej, ładnej i poświęcającej się kobiety.

Istnieją jednak istoty, dla których film niema litości, które niszczy bez odrobiny miłosierdzia, skazuje na okrutną śmierć, za życia zaś oddaje na pastwę namiętnych spojrzeń bohatera, a pogardliwych, jego otoczenia. Istotami temi są kobiety - wampiry.

Powołaniem takiej kobiety-wampira jest uwodzenie bohatera. W tym celu wampirzyca przebiegle zakłada nogę na nodze, lub też, zależnie od swego rodzaju (bywają bowiem wampiry demoniczne, jak nieżyjąca już Barbara la Marr, i wampiry

liryczne, jak Greta Garbo), patrzy na bohatera kuszącem lub pytającem spojrzeniem.

Proste te napozór czynności wywołują zwykle piorunujące wrażenie. Bohater błędnym wzrokiem obrzuca piękny dekolt wampira, bohater porzuca narzeczoną, a nawet żonę i nieletnie dzieci, jeżeli jest malarzem przestaje malować, jeżeli jest poetą przestaje pisać. Natomiast chwyta namiętnie przy każdej sposobności wampira w objęcia lub tańczy z nim wyuzdanego charlestona przy dźwiękach kieszonkowego gramofonu, który od czasu swego upadku stale nosi przy sobie. W chwilach zaś wolnych od tych intymnych domowych zajęć, jeździ z dancingu do kabaretu, lub do restauracji, płaci rachunki czekami nie mającemi pokrycia, niekiedy grywa także w karty, i w ruletkę, lub zabija przyjaciela.

Cóż czyni wówczas reżyser filmowy? Zamiast skarcić i surowo ukarać swego bohatera dla przykładu licznych widzów, za te wszystkie czyny ujawniające wyraźnie najgorsze choć ukryte przedtem skłonności, zamiast podziękować wampirzycy, że przyczyniła się do odkrycia tychże skłonności, reżyser usiłuje wmówić widzom i sobie, że bohater jest najniewinniejszym i najszlachetniejszym człowiekiem pod słońcem i że to wszystko popełnił jedynie pod wpływem kobiety wampira. Zadawalnia się więc zesłaniem na niego ciężkiej choroby mózgowej spowodowanej tem, że wampirzyca flirtowała z jego przyjacielem i podczas tej choroby każe mu wyobrazić sobie, że naprawdę kochał tylko swą



Lili Damita i Wł. Gajdarow
„Kobieta na torturach"
Fot. Muzafilm

opuszczoną żonę. Wówczas zaś osłabionego lecz całego bohatera zwraca rodzinie, która długie miesiące spędzała we łzach i bogobojnej pracy.



Clara Bow
Fot. Paramount.

Całą zaś swą złość wywiera realizator na nieszczęsnej kobiecie, która zwykle umiera straszliwą, wyrafinowaną śmiercią.

A wampir, jedyna uciecha w życiu bohatera, jedyny powód emocji widza zostaje zasypany lawiną śnieżną, utopiony w przerębli lub uduszony przez jakiegoś mściciela.

Protestuję! Protestuję przeciwko temu pozostawianiu bohatera w spokoju i w szczęściu, a uśmiercaniu wampira.

Wampir ożywił swoją osobą życie filmowe. Wampir nauczył nas jak łatwo jest założeniem jednej nogi zdobyć cały świat, jednem spojrzeniem uzyskać szaloną miłość. Wampir wprowadził nową modę noszenia od wczesnego rana dekoltowanej sukni balowej, wampir pogardził zwyczajami wielkiego świata, przychodząc w jednym filmie na królewski bal w towarzystwie pięknych odpowiednio uperfumowanych psów. Wampir przyczynił się do rozpowszechnienia gramofonów, wampir miewa najładniejsze tualety w filmie, wampirowi zawdzięcza zwykle film powodzenie i wreszcie wampirów odgrywają w dobrych filmach najpiękniejsze aktorki.

I dla tych wszystkich powodów żądam rehabilitacji dla „wampira". Niechaj choć raz bohater okaże się nie słabym niedołęgą, a prawdziwym mężczyzną, pod którego wpływem wampir zmieni się w ostatnim akcie na kochającą szlachetną kobietę. Niechaj choć raz realizator okaże swą wdzięczność i nie niszczy największej atrakcji swego filmu!

SEWERYN ROMIN

ADAMS

(IMPRESJA NA TLE POWIEŚCI RENÉ CLAIR'A)

Adams jest największym artystą filmowym świata. Adams stworzył postaci niezapomniane amantów i zbrodniarzy, bankierów, rzezimieszków, bohaterów. We wszystkich kinoteatrach świata grają filmy Adamsa. „Międzynarodowy Trust Wielbicieli Adamsa" zamierza zniszczyć wszystkie dzieła filmowe na globie ziemskim i wyłącznie wystawiać kreacje mistrza. Istnieje także zamiar naświetlania filmów z Adamsem na chmurach w przestworzach kosmicznych... Adams, ADams, ADAMS...

Przychodzi jednak dyrektor wytwórni i mówi: „Adams, należy wykręcić nowy film". Adams skinął głową. Udaje się do studio. 30.000 amperów!!! Słońca, lampy argonowe, rtęciowe, „spot - light'y".... szaleństwo.... Adams samotny, spaceruje po sali i próbuje nagrywać nową kreację. W religijnem milczeniu dwudziestu operatorów rejestruje każdy ruch genjalnego artysty. Aparaty warczą. Później milkną. Światło gaśnie.

W przeciągu godziny taśma jest wywołana, skopjowana i Adams ogląda ją, rozwalony w fotelu, z wielkiem cygarem w ustach. Nagle Adams zrywa się przerażony. Na taśmie ukazują się dawne jego kreacje. Jest ich siedem. Amant komik, poszukiwacz przygód i inni... Nowy utwór Adamsa jest tylko splotem dawnych postaci. Jest ich siedem i pilnują Adamsa. Żyją własnem życiem. Nie sposób wyrwać się z zaczarowanego koła. Adams stał się niewolnikiem swojej przeszłej twórczości i nigdy już nie zdoła stworzyć rzeczy nowej. Koło!!! Adams rozmyśla. Adams płacze. Przypomina sobie jednak, że jest Amerykaninem i decyduje się. Zamawia na statku siedem kajut. Zamawia także siedem walizek, siedem kompletów garderoby i wyjeżdża do Paryża. Przez całą drogę w Ocean kapią jego łzy. W ten sposób ucieleśnia swoich bohaterów, tworząc im warunki dla życia realnego.

Paryż. Ville-lumiere. Światła mnogie i wielorakie. Adams wynajmuje pokój w Claridge. U Ritza umieszcza rzeczy amanta. W Crillon zamieszkał komik. I dnia następnego Paryż staje się areną, na której siedem kreacyj Adamsa, wyłonionych z taśmy filmowej i ucieleśnionych, snuje swoje istnienie. Dalsze wypadki są smutne, tragiczne lub nieprawdopodobnie wesołe. Postaci Adamsa szaleją, płaczą, cierpią, uwodzą midinetki i konspirują. Adams w swoim apartamencie w Clarigde, otoczony armją prywatnych detektywów, czuwa nad siedmioma postaciami. Nakoniec, dnia pewnego traf spowodował, że amant rywalizuje z komikiem. Zazdrość. Awantura. Policzek. POJEDYNEK!!!

Komik, przeszyty szpadą, leży na ziemi. Lekarz zbadał go



Mary Bell i Pierre Blanchar w filmie „Miłość i łzy Szopena"
»Fot. Muzafilm«

i oświadcza: „Za dziesięć minut umrze“. Sekundanci wyciągają zegarki. Ranny czyta gazetę. Krew leje się z rany. Ranny jest zażenowany, ponieważ wzrok obecnych skierowany jest na liczniki samochodów. Dwa franki, dwa franki dwadzieścia.... trzy franki. To dużo. Wobec tego ranny odkłada gazetę i umiera. Magiczne koło jest rozerwane. Pozostało ich sześciu. Adams jest wolny. Ekspresem, statkiem szybkobieżnym udaje się Adams do Ameryki. I zaczyna wykręcać nowy film. Gra w nim rolę Boga. Świat warjuje. Adams posiada swoich wielbicieli i wyznawców. Rewolucje i nowe religje. Właściciel wytwórni robi niezwykłe interesy i Adams znudzony, chce odejść. Zmuszają go nadal do odgrywania roli Boga.... Adams zrozpaczony, wyskakuje z 84-go piętra. Miazga i galareta!!! W dalszym ciągu wytwórnia robi świetne interesy.



Rod la Rocque
„Bandyta“
Fot. Kolos.



Seweryn Baryka (St. Jaracz) z synem Cezarym (Zbyszko Sawan)
„Przedwiośnie“
Realizował H. Szaro
Fot. Gloria

RECENZJE TEATRALNE

„POŁAWIACZE PEREŁ",

opera w 3-ch aktach Jerzego Bizeta w teatrze Wielkim. Reżyserował Popławski, dyrygent A. Dołżycki.

Jedno z wcześniejszych dzieł autora nieśmiertelnej „Carmeny" uzupełniło repertuar Opery Warszawskiej. Wystawiono tę operę za wzorem scen zagranicznych, mających na względzie przedewszystkiem popis śpiewaków.

W Warszawie obsada tylko częściowo odpowiadała warunkom nowej opery. Czołowa partja Nadira w wykonaniu młodego tenora, p. Wrońskiego, pozostawiała wiele do życzenia, szczególnie ze względu na prowincjonalne jego manjery.

P. Bandrowska - Turska partję Leily wykonała bardzo dobrze, wykazując doskonałą technikę wokalną i staranne przygotowanie. Na czoło wykonawców wysunął się jednak p. Mossakowski, który oddawna już nie miał tak popisowej partji. Mimo pewnych wad, spowodowanych zapewne pośpiechem w przygotowaniu, partja Zurgi znajdowała się na poziomie europejskim. Gorzej przedstawia się strona reżyserska nowej opery. Obdarzona przez librecistów treścią bardzo ubogą, opera została puszczona przez reżysera samopas. Soliści grają na własną rękę, zaś zespoły niezawsze wiedzą, co mają ze sobą robić. Statyści, wygłupiający się dokoła ogniska w pełnej tragicznego napięcia scenie spalenia Zurgi wystawili p. Popławskiemu świadectwo bardzo niepochlebne.

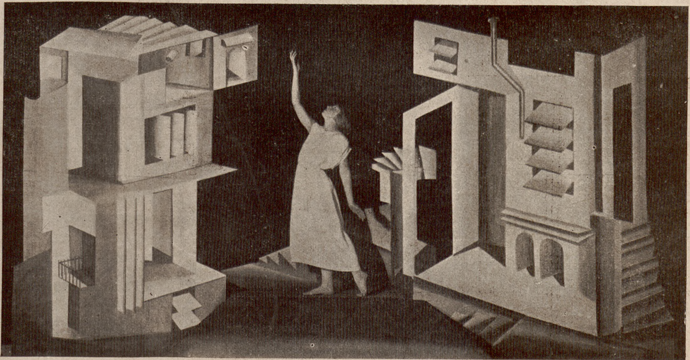
Operę prowadził p. Dołżycki bardzo sprężyście i starannie.

l. gr.



Bandrowska-Turska i Mossakowski w operze Bizeta „Poławiacze pereł"

Fot. Malarski



Hanka Ordonówna jako „Lunatyczka" na tle ślicznej dekoracji. „Czy Anna jest panna?" *Fot. Radiotyp*



Alicja Halama
najmł. gwiazda teatru „Morskie Oko".
Fot. Kirchner.

„CZY ANNA JEST PANNA?"
(Rewja w teatrze Qui-pro-quo).

Qui-pro-quo rozpoczęło dziesiąty rok swego istnienia. Fakt to znamienny w stosunkach warszawskich, gdzie teatrzyki rodzą się jak grzyby po deszczu i nieraz po kilku miesiącach znikają bez żadnego, prócz wierzytelności, śladu.

Na inaugurację sezonu Qui-proquo przygotowało rewję bardzo dla tego teatru typową. Środek jej ciężkości leży nie w wystawie i niezawsze nawet w inscenizacji, lecz przedewszystkiem w materjale literackim. Satyra polityczna i apolityczna wypełnia znaczną część programu. W krzywem zwierciadle tego teatrzyku niejedna kwestja drażliwa i zaogniona, staje się zabawną i w ten sposób traci na swej ostrości. Z pośród numerów „politycznych" najbardziej bezsprzecznie udaną jest „Rada Ministrów" z kapitalną dekoracją Niersteina.

Pozatem satyra mało zagłębia się w tematy polityczne, poprzestając na parodjach, utrzymanych w płaszczyźnie ściśle teatralnej. Kapitalna jest wiązanka parodyj modnych piosenek w wykonaniu Lawińskiego, doskonale jest pomyślana parodja Kiepury, w wykonaniu Dymszy, z zupełnie niezrozumiałych powodów zdjęta z afisza po premjerze.



Zula Pogorzelska
nowy filar teatru „Morskie Oko".
Fot. Radiotyp.



Hanka Ordonówna i Tacjanna Girls
„Czy Anna jest panna?" (Qui Pro Quo).
Fot. Radiotyp.

Ordonka znalazła najlepsze pole do popisu w roli „Lunatyczki". Muzyka, wiersz, dekoracja, nawet efekty świetlne—wszystko jest zespolone w sposób wysoce artystyczny. Na bardzo wysokim poziomie znajduje się również interpretacja rodzajowej piosenki „Dola".

Cudownem dzieckiem w dwunastu osobach jest zespół Tacjanngirls. Zarówno numery zespołowe, jak i popisy solowe tancerek p. Tacjanny Wysockiej świadczą o wysokim poziomie ich inteligencji tanecznej i pochwały godnych aspiracyj artystycznych. Quo - pro - quo, otaczając ten zespół pieczołowitą opieką (tak dalece, że Dymsza ożenił się nawet z p. Zofją Olechnowiczówną), pozostało jednak wierne swej tradycji i zrobiło świetną parodję „Marsza żałobnego", stanowiącego bodaj że najweselszy numer programu. *l. gr.*

STEFANJA HEYMANOWA

W LABORATORJUM ZŁUDZEŃ

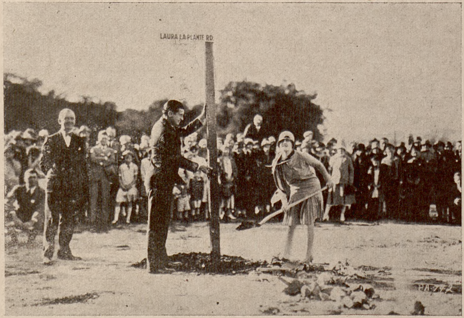
(WIZYTA W ATELIER „UFY" W NEUBABELSBERG)

W stosunku naszym do filmu często przypominamy dzieci, którym nie wystarcza lalka mówiąca lub skaczący królik: muszą te zabawki popsuć, ażeby zobaczyć „co jest w środku"? Tak samo i nam nie wystarcza gotowy film: chcemy zobaczyć „jak się to robi" — poznać jego mechanizm. To też ulegając takiej właśnie pokusie, skorzystałam z pobytu w Berlinie, ażeby zwiedzić ateliers „Ufy" w Neubabelsberg.

Każdy czytelnik pism kinowych wie, że nowoczesna wytwórnia to całe miasteczko, w którem pod pewnym względem panuje ustrój średniowieczny: nie każdemu wolno przekroczyć mury oddzielające je od reszty świata. Uzbroiłam się więc w odpowiedni glejt i pod sztandarem prasy przekroczyłam próg Sezamu. Zaraz na wstępie doznałam wrażenia, że dostałam się conajmniej do loży masońskiej, gdyż przydzielony nam jako cicerone urzędnik wydziału propagandy p. Kieser, oświadczył mi uroczyście, że muszę stwierdzić iż przekraczam próg wytwórni na własną odpowiedzialność t. zn. że za ewentualnie grożące mi niebezpieczeństwa nikt nie odpowiada. Przyjęłam to oświadczenie z humorem, ale już po ujściu 50 kroków, straciłam pewność siebie: przy jednym z budynków, na samym środku drogi widniał napis:



Jenny Jugo Fot. Sfinks



Laura La Plante wbija tablicę orjentacyjną na drodze do Hollywood, nazwanej jej imieniem.

Tow. Universal P. C.

Ostrożnie! Szerszenie!!! — „Jeżeli już na wstępie są szerszenie, to dalej będą chyba dzikie bestje" — myślę. Cóż to, czy chcą doświadczać mojej odwagi?... Czy może to jakieś czary i trzeba tylko znać zaklęcie, ażeby szerszenie zamieniły się w Księżniczki, które z wdzięczności za wyzwolenie, ofiarują mi swoje skarby. (Gdzie, jeżeli nie w wytwórni filmowej można sobie pozwolić na fantazję!). Niestety, to łatwe zdobycie bogactw nie udało się. Szerszenie były najprozaiczniejszemi owadami, hodowanemi dla celów naukowych, a budynek do którego dostaliśmy się, omijając niebezpieczne miejsce, było to studjo dla zdjęć filmów kulturalno-oświatowych, których „UFA" produkuje rocznie 80 — 100. Panami tego królestwa są dwaj starsi panowie rozmiłowani w swym fachu: przyrodnik i operator, specjalista od zdjęć pod lupą czasową. Prócz różnego rodzaju owadów, pełno tam rozmaitych zwierzątek, z których ze specjalną dumą został nam zaprezentowany egipski *mungo,* zręczny tępiciel jadowitych wężów. Zwierzęta i owady, powierzone są opiece przyrodnika i... niedyskrecji operatora, który podpatruje ich najintymniejsze sprawy, ażeby je później, przy pomocy taśmy filmowej, rozgłosić całemu światu. Przyrodnik rad byłby trzymać nas tam jeszcze kilka godzin, chwaląc się swoimi skarbami, w najgłębszem przekonaniu, że jego pupile mogą śmiało rywalizować z każdą „gwiazdą" UFY. Myśmy jednak byli odmiennego zdania, zwłaszcza, że powietrze w studio, dzięki właśnie jego mieszkańcom wiele pozostawiało do życzenia. Pożegnawszy więc uprzejmych gospodarzy, udaliśmy się na teren może niemniej niebezpieczny, zato nam bliższy. Przedewszystkiem przeszliśmy z należnym szacunkiem obok lokalnego „zabytku", to jest studio o szklanych ścianach i dachu — budynku, który przed 25 laty zdawał się być szczytem zdobyczy technicznych, a w którym dziś, oczywiście, zdjęć się nie robi, wobec wyższości „sztucznych słońc" nad anemicznem słońcem północy. Główny budynek — olbrzymia hala, w której można filmować jednocześnie 12 scen, robi na mnie w pierwszej chwili wrażenie domu warjatów. Mijamy jakąś salkę dancingową, w której pracują jeszcze dekoratorzy, stolarze, cieśle — przechodzimy przez wężowiska przewodników od lamp, ruszto-



Mężczyźni wolą blondynki
Alice White, Herbert Holmes, Ruth Taylor

Tow. „Paramount"

wania, deski, schodki... We wszystkie strony biegają ludzie w białych fartuchach, niektórzy trzymają w ręku megafony. Wpadamy na francuskiego policjanta w pelerynce, który w jakiś dziwny sposób zawędrował o kilka wieków wstecz do holenderskiego kupca, a ten znów — nie wiem jakim cudem — mówi ze swoim klijentem po... rosyjsku. Nasz cicerone zatrzymuje co trzeciego człowieka i zapoznaje go zemną (polnische Journalistin i t. d.). Jestem tak oszołomiona, że nie słyszę żadnego nazwiska. Tak jak w szpitalu warjatów trudno odróżnić lekarza od warjata, który się za niego podaje — tak i tu nie wiem kto jest prawdziwym sprzedawcą gazet, kelnerem, kucharzem czy policjantem, a kto te funkcje pełni tylko czasowo.

Nareszcie wchodzimy do ślicznie urządzonego baru. Publiczność, „barman", panienki i panowie na wysokich stołkach. Za chwilę ma się tu odbyć zdjęcie. P. Kieser prowadzi nas tymczasem do przyległego saloniku, w którym właśnie Jenny Jugo i Harry Halm odgrywają jakąś scenę do filmu „Blaue Maus". Buduar, *on* — we fraku, *ona* — w balowej sukni, na stole szampan. We drzwiach tłoczą się pomocnicy i pomocnicy pomocników. Reżyser ryczy: „Światło, muzyka, zdjęcie!..." Ku mojemu niezmiernemu zdziwieniu nagle wszyscy obecni zaczynają się śmiać. Nie widzę nic śmiesznego. Śmiech ich jest jednak tak serdeczny i tak zaraźliwy, że po chwili i ja zaczynam na cały głos „pękać", choć nie mam pojęcia z czego. Nie dziwie się, że tak samo śmieje się Harry Halm. Po chwili dopiero orjentuję się, że tylko o to właśnie chodziło i należało „dopomóc"



Fot. Ufa

bohaterowi do wprowadzenia się w odpowiedni nastrój. Po 2 minutach zdjęcie zostaje przerwane. Do Jenny Jugo podchodzi pokojówka z lustrem. Poprawianie „maquillage'u". Kilka krótkich rozkazów reżysera — następuje przestawianie aparatów i lamp. „Światło, muzyka, zdjęcie!..." — znów ta sama scena. Śmieję się już mniej serdecznie, ale się jeszcze śmieję. Przerwa. Po kilku minutach powtarza się ta sama scena jeszcze raz. Już się nie śmieję. Podziwiam Halma, że może jeszcze mieć tę samą „przyjemną" minę, a Jenny Jugo, że nie dostaje ataku spazmów.

Idziemy dalej. Znów spotykamy osoby „cywilne" i „fantastyczne", znów słyszę różne nazwiska, których nie rozróżniam. Przy jednem z nich zastanawia mnie jakieś dziwne brzmienie, ni to niemieckie, ni — słowiańskie. Pan ten nosi wysokie buty, obcisłe czerwone spodnie — ma pucołowatą twarz, wąsiki, baczki... kogoś mi niby przypomina, ale jednak go nie znam. Pan Kieser zdziwiony widocznie, że znajomość ta nie wprowadza mnie w większy entuzjazm, niż inne, szepce mi do ucha: „To bohater „Carskiego Kurjera"... „Co? pan jest Mozżuchinem" — wołam zdumiona — „nigdybym pana nie poznała". — „Tak, charakteryzacja zmienia" — odpowiada spokojnie Mozżuchin. — „Właśnie czekam tu na zdjęcia, gram główną rolę w *„Rouge et noir"* (wg. Stendhala). Zamieniamy

kilkanaście zdań, z których się dowiaduję, że Mozżuchin na czas dłuższy przenosi się do Berlina, gdzie zachwycają go warunki pracy, podobno wpływające niezmiernie dodatnio na możliwości twórcze aktora. (Dziś już wiemy, że Mozżuchin został zaangażowany na stałe do UFY).

Tymczasem w przyległym salonie zdejmowano solową scenę z Lil Dagover. (W naturze jest śliczna). Postałam tam chwilę. Wszystko to samo, co przy poprzednio opisanej scenie, z tą różnicą, że tam przygrywał jazz-band, a tu — prawdziwa węgierska orkiestra i, że kiedy skrzypek, zniecierpliwiony widocznie ciągłemi i długiemi przerwami — oddalił się na chwilę, reżyser zrobił mu taką awanturę, za opuszczenie „stanowiska", jakgdyby chodziło o opuszczenie pozycji bojowej.

Na razie miałam dosyć „wnętrza". Chciałam zobaczyć jakąś scenę masową w plein'airze. Jak na złość, nic takiego nie było „w robocie". P. Kieser wprawdzie mówił mi, że UFA, rozporządzając olbrzymim terenem (300.000 kw. metr.) wynajmuje go czasem innym wytwórniom i że nawet w tym okresie robi się zdjęcia pleinairowe u „sublokatorów", ale ponieważ niebo jest zachmurzone, dziś zdjęć nie będzie. Na pocieszenie poszliśmy oglądać „włości" UFY, w postaci warownego zamczyska, z fosą i zwodzonym mostem oraz — starej paryskiej uliczki, na której leżała cała masa trupów-manekinów, pozostałych po ostatniej rewolucji.

Myślałam właśnie o tem wszystkiem, stojąc na górce przed domkiem alchemika, kiedy w dole, w pewnej odległości zauważyłam jakieś zbiegowisko i usłyszałam dziwny zgiełk. „Widocznie korzystają z tego, że słońce się pokazało" — woła p. Kieser. — „Chodźmy prędko, może pani jeszcze coś zobaczy". — Podeszliśmy jak się dało najbliżej i ujrzeliśmy jeszcze jedną... rewolucję, taką, jakich na ekranie widywaliśmy już wiele. A więc wóz, na wozie „ofiara terroru" (właśnie Mozżuchin), przed wozem i po jego bokach — rozszalały tłum, rozczochrane megery i obdarte wyrostki — wszystko wrzeszczące w niebogłosy. Podejść blisko nie można było, bo filmowali ze wszystkich stron i łatwo można było zostać statystą mimowoli. Po dwukrotnych próbach, zastrajkowało słońce. Skorzystaliśmy więc z przerwy, ażeby odpocząć i zjeść podwieczorek w miejscowej kantynie.



Douglas Mc Leon i Sue Carol. „Arcyzłodziej z Damaszku"

Fot. Paramount.

Przy kawie rozmawiało się, oczywiście, o produkcji nowych filmów i o coraz więcej rozpowszechniającej się współpracy różnych narodów na terenie kinematografji. Zauważyłam, że Neubabelsberg mógłby się nazywać Neubabelsturm i spełniać o wiele zaszczytniejszą rolę, niż biblijna wieża Babel: tamta ludzi poróżniła, mieszając ich języki, ta — tych różnojęzycznych ludzi łączy. — „A cóż słychać z filmem polskim?" — zagadnął p. Kieser — „nigdy jeszcze nie widziałem polskiego obrazu, a przecież podobno coś tam się u was robi."

Byłam zażenowana. Czy mogłam przyznać, że żaden z naszych obrazów nie może zainteresować ludzi, którzy nie wiedzą, że Węgrzyn ma cudowny głos — że Malicka jest ulubienicą publiczności teatralnej — ludzi, dla których będzie obce to, co nas „bierze" ze względów patrjotycznych, czy sentymentalnych — dla których język naszych filmów ciągle jeszcze jest językiem zbyt prymitywnym, albo wręcz niezrozumiałym. Zapewniałam mego rozmówcę, że dotąd mieliśmy bardzo złe warunki, że dopiero teraz zaczynamy prawdziwą produkcję i że lada miesiąc film polski ukaże się na europejskim rynku. Wtedy nawet w to szczerze wierzyłam. Dziś, niestety, optymizm mój zaczyna się rozwiewać.

Wracając, przechodziliśmy obok baru, w którym przed 3 godzinami miało się odbyć zdjęcie. „Teraz pewnie trafimy na tę scenę" — mówi p. Kieser. Okazuje się, że się mylił. W barze dalej nic się nie działo. Natomiast w przyległym buduarze Harry Halm i Jenny Jugo... „Światło, muzyka, zdjęcie!" Nie miałam odwagi już nawet spojrzeć na nich. Uciekłam.

„To się zdarza, proszę pani" — pocieszał mnie p. Kieser. „Oficjalnie kończymy pracę o 6-ej, ale ci tam posiedzą pewnie do 10-ej".

To też ani luksusowe auta, czekające na wychodzące artystki, ani ich wytworne tualety, nie mogły już wzbudzić mojej zazdrości. Widziałam przecież zbliska jak wygląda praca takiej męczennicy cudzych złudzeń.



Reżyser W. Turżański. *„Wołga, Wołga"*
Fot. Heros



„Rasputin i kobiety"
Fot. Heros

RECENZJE Z FILMÓW

Ramona. Wystarczy chyba imię Dolores del Rio! Artystka ta jest niebezpieczną partnerką, zaćmiewa wszystkich swoją osobą! W każdym filmie, tworzy typ klasyczny, niezapomniany, wzorowy pod względem fotogeniczności, nieprześcigniony pod względem inwencji i umiaru artystycznego. *Ramona,* której scenarjusz raczej przeciętny, wybija się na pierwszy plan, tylko dzięki tej zachwycającej artystce, która jest samą personifikacją duszy ekranowej. Każdy jej ruch to hymn na cześć filmu, to *odruch* nieskończenie logiczny i piękny. Nie można znaleźć dramatyczniejszego momentu, niźli ten, kiedy Dolores odbiera Madonnie kamienne dzieciątko, i zwraca go potem (po śmierci własnego dziecka); jak wyraziście mówią jej ogromne oczy Madonnie:

— Oddaję Ci je z powrotem, bo teraz wiem, czem jest ból matki, której dziecko zabrano. Zamyśla się Dolores chwilę, waha i znowu wyrażają jej zrozpaczone oczy, bez wielkiej wiary zresztą:

— Może mi oddasz moje...!

Nie może być poetyczniejszej sceny jak taniec Dolores. I ten pierwszy taniec, pełen upojenia i radości i ten drugi, somnambuliczny, uzdrawiający. Warner Baxter to dodatek tylko — wszyscy są dodatkiem tylko do jedynego artystycznego tworzywa, do kreacji Dolores del Rio. Baxter, przypominający do złudzenia naszego Ryszarda Ordyńskiego, nie nadaje się zupełnie do roli wodza Indjan. Z ról epizodycznych wybija się, śmiesznie otyła i doskonała Mathilda Coment. Jeden Rod la Rocque mógł konkurować w *Zmartwychwstaniu* z Dolores del Rio — Baxter kroku nie dotrzymuje. Estefilm wspaniałym zaiste filmem otworzył sezon.

(Kino Stylowy, wt. biura Estefilm).

Dzikuska. Zaczynają się w kinematografji polskiej próby i eksperymenty: znak nieomylny posuwania się naprzód! *Kropka nad i* była eksperymentem na gruncie kameralności ścisłej, *Dzikuska* jest próbą komedji. Pierwszą komedją polską. Możnaby temu przyklasnąć bez zastrzeżeń, gdyby nie były pewne... zastrzeżenia. Film polski nie może się już cofać do *Trędowatych,* film polski przeszedłszy ogień do-

świadczeń kasowych i moralnych, powinien już znać swoje możliwości, swoje prawa, zasady, przykazania i nieprzekraczalne granice.
Dzikuska w wielu rzeczach cofnęła się w tył, powiedzmy przez ojca, tak że zdziczała, a tymczasem kiedy papa do niej, siedzącej na drzewie przemawia, to nie inaczej, jak: *Ituchno, dziecko moje, Ituś, zleź z drzewa* etc. Gdzie tu wogóle tyranja? Raczej wygląda,

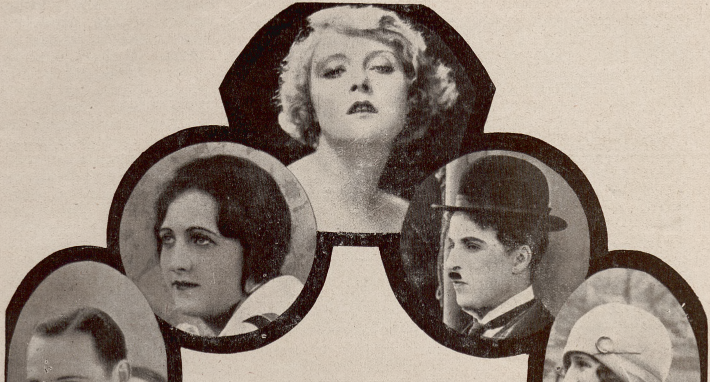


Carmel Myers i Edward Raquello, nowa polska gwiazda filmowa w Ameryce. „Tango miłości" *Fot. Quo Vadis-Film*

o dobre dwa lata. Znowu ten dwór polski, wiejski, nieistniejący w rzeczywistości — bo kto słyszał, aby w takim polskim dworze, zakrojonym na angielski pałacyk, bosa dziewka wiejska plątała się po salonach? — kto słyszał, aby do 20 letniej pannicy (a na tyle chyba wyglądała Malicka!) brano dwudziestoparoletniego guwernera, który pannicy włosy myje, czesze, w combinaison ubiera, w nocy w koszuli przyjmuje, coprawda, jak Józef Putyfarę? Kto słyszał, aby ziemianka, najbardziej nawet wampiryczna, w takim stroju i takim kapeluszu, jak Alicja Borg, jechała samochodem do wiejskiego kościoła na mszę? Dokąd jedzie Malicka i poco na ten dziurawy most?! Napisy filmu ciągle głoszą, że nieszczęsna pannica, jest poniewierana i tyranizowana że stary szlagon rozpuścił pannicę na dziadowski bicz. Nie wygląda, aby Malicka z rozpaczy przemieszkiwała na gałęziach, żywiąc się jak św. Jan Chrzciciel korzonkami i szarańczą...
Napisy, literacko, są fatalne, niedowcipne i niemądre. Z Alicji Borg możnaby zrobić jakąś polską Brygidę Helm, ma bowiem podobnie enigmatyczny i mandragoryczny wyraz twarzy — ale nie wampira wysztucznionego, fatalnie ubranego, bojącego się ruszyć, aby czar wampiryczny nie prysł. Ten pomysł z muchą, która wpadła do oka, jakże myszką, a nie muchą trącący! Wogóle dla komedji, ile byłoby materjału w polskiej literaturze! Choćby Makuszyński. Czyj to pomysł był, zaczerpnąć scenarjusz z najgłupszej polskiej książki! Są jednak w *Dzikusce* strony wielce dodatnie. Przedewszystkiem pierwszorzędna szminka. Już prawdziwie europejska, artystyczna, świetna szminka. Jak ładną jest Malicka przy niektórych zbliżeniach (ale tylko en face, trois quarts jest okropne!). Szminka psuła wszystkie dotąd polskie obrazy: przypomnijmy sobie tą samą Malicką w *Mogile nieznanego żołnierza.* Zbyszko Sawan jest naturalny tutaj, jak stary, wytrawny aktor ekranowy. Nie posiadł jeszcze sztuki chodzenia. Malicka również, mały szczegół — na pozór—a jednak ważny: chód filmowy jest bardzo trudną sztuką. Mam wrażenie, że Zbyszko Sawan jest szczęśliwszą zdobyczą dla ekranu niźli Igo Sym, naturalnie o ile sztywność i martwota Igo Syma nie jest winą jego reżysera. W pierwszej części Dzikuski, Malicka nie jest na miejscu — nie leży w granicach jej talentu rola rozhukanej 15-letniej dziewczynki. Norma Talmadge w *Kiki!* Bebe Daniels! czy Coleen Moore w takich rolach! w drugiej części, bardziej sentymentalnej, jest ona pełna wdzięku i poprawna. Zdjęcia są kryształowo czyste i chwilami bardzo śliczne. Film ma kasowe powodzenie duże, dowód że dość już melodramatów i że p. Szaro dobrze uczynił, wybrawszy sobie scenarjusz komedjowy.

(Kina Filharmonja i Wodewil, wł. biura „Lux").

Nasi zagranicą. Świetna, pełna finezji komedja. George Sidney i jego słabszy partner, tworzą parę tak porywającą humorem, tak szczerze rozśmieszającą, że hipochondryk, obarczony podagrą i kamieniami żółciowymi, uczuje się odrazu zdrowym, patrząc na perypetje Cohna i Kellego. Te drobne sceny pożycia domowego, te







kłótnie wspólników istotne i te rzekome kłótnie dwóch żon, kapitalnych nawiasem mówiąc, ci dwaj lokaje: niezrównane typy lokaja z wielkiego domu i lokaja z marnej spelunki! Może te epizody przy stole z lokajami są najlepsze, choć niejednokrotnie już na ekarnie przeciwstawiano grandezzę klasowej służby, owej napuszo-nej niezaradności salonowej nuworiszów. Komedja idzie wartkiem i logicznem tempem. aż do ostatniego aktu i tu niestety załamuje się. Z doskonałej, psychologicznej, lekkiej komedji przechodzi nagle i niespodziewanie do pospolitej farsy. W farsie tej, są również momenty bajeczne (wybór broni przy pojedynku!) ale szkoda, że ta wkładka farsowa, popsuła stylową całość. Sue Carol, przypominająca chwilami Clarę Bow, jest bardzo ładną, niestety ma rólkę nieznaczną. Wszystko wiruje dookoła Cohna i Kellego.

(Kino Światowid, wł. biura Universal).

Szpiedzy. Przyszli do nas z wielkim szumem reklamy, nie można jednak przyznać tej reklamie bezspornej słuszności. Lange wniósł do swojego obrazu wszystkie wady niemieckich filmów. Ciężkość akcji, dratwą szyte komplikacje, tak powikłane, że do końca nic się nie rozumie, realizm chwilami wstrętny (harakiri, scena z mu-chą!) Klein Rogge, okaz mniej więcej równie patologiczny, co Werner Kraus, Wegener i Georg Heinrich, lecz bez ich talentu, niewiadomo dlaczego, będąc zwyczajnym sobie agentem bolszewickim, pontyfikuje tak uroczyście i wykonuje tyle patetycznych min i gestów? Włosy sobie też przylepił tłuste, do skroni, tak jak Hohnen

w *Czerwonym Biesie* (widocznie Niemiec inaczej sobie nie wyobraża bolszewika!). Zabawnie wygląda, kiedy głuchoniema pielęgniarka przejeżdża grzebieniem po tych tłustych włosach i to ma jakoby zmienić do niepoznania fizjonomję Klein Rogga. Klein Rogge niema pojęcia o charakteryzacji. Jest zawsze maską tą samą: rozdęte nozdrza, nienaturalne miny, wyrażające pompę i tajemniczość. Mógłby pójść na naukę do Lon Chaneya, czy Veidta. Lange nie spróbował wnieść nowych pierwiastków w swój mechanizm reżyserski. Schody spiralne, nogi stąpające po nich tajemniczo, pociągi, katastrofy, to już tyle razy było! I owe drobne fragmenty i przedmioty zbliżone, to już też było. Nie było tylko Willy Fritscha, któregośmy znali jedynie jako słodkiego amancika, ładnego jak amor: zadziwił nas powagą swojej gry! I nie było Lien Deyers, czarującej dziewczęcością, urodą i antylopiemi nóżkami. Skąd się takie nogi wzięły w Germanji! Chyba jedna Lien Deyers może nogami konkurować z Dolores del Rio, czy Konstancją Talmadge. Ale nietylko nogami. Zdaje się, że z tej młodziutkiej artystki wyrobi się naprawdę gwiazda, niechaj tylko przypomnę jej pierwszą scenę z chińczykiem. Ile naturalności i wytrawności w jej grze, kiedy się przymila do chińczyka i udaje tą niewinną, zestrachaną, naiwną i wdzięczną dziewczynkę!

(Kina Apollo i Palace, wł. biura „Sfinks“).

Cienie haremu. Film ten jest znowuż, tak jak *Plac Pigalle,* filmem wybitnie francuskim, z wszystkiemi wadami francuskiej obecnej wytwórczości. Dekoracyjność jest podniesiona do absurdu, a wszystko inne strącone w przepaść zapomnienia i lekceważenia. Masę mamy kwiatów, gołąbków, odalisek, przeniesionych wprost z Rue de la Paix do haremu, eunuchów, szeików, maurytańsko - perskich stylów, turbanów, piachów, fontann etc. Zmiana na lepsze: to piękne i dobrze grające kobiety. Wiemy, że Francja ma artystki bardzo średnie i bardzo szpetne. Otóż Luiza Legrange gra doskonale, a miewa chwile nawet porywające dramatyczności. Teresa Kolb jest śliczną, porusza się jednak z wdziękiem paryskiej midinetki, nic a nic z odaliskami wschodniemi nie mającej wspólnego. Leon Mathot jest wspaniałym szeikiem, bez szerokich gestów, ale wyrażający pyszną mimiką swoje uczucia walki i uniesienia. Film jest, powtarzam, typowo francuski, przeciętny, o mocno emocjonującej treści.

(Kino Colosseum, wł. biura Heros)

Plac Pigalle o północy. Plac *Pigalle* jest znacznie wyższy w klasie od *Cieniów haremu.* Jest wybitnie jednostkowym, t. zn. przeznaczonym zasadniczo dla roli jednego artysty. Tym artystą tu jest Mikołaj Rimski, istotnie bardzo wytrawny aktor. Stanowczo najlepszy artysta w kinematografji francuskiej przy Piotrze Blanchar, który się wybił w „Szopenie“. Aubert wysilił się na wiele szczegółów reżyserskich nowych i niektóre udały mu się wyjątkowo świetnie. Naprzykład scena pogrzebu, jest pierwszorzędna, doprawdy wysokiej klasy! lub scena przyrównań kaczek i kur do poszczególnych gości baru z ulicy Pigalle. Balety nie nowe w pomyśle, reszta poprawna. Heribel jest trochę sztuczną i naciągniętą, ale że gra właśnie rolę panienki, niebardzo ze swojej roli zadowolonej, więc sztuczność jej nie razi. To także przy Luizie Legrange, jedna z rzadkich we Francji, a ład-



Grupa realizatorów oraz Betty Balfour i piękny D'Arcy — w atelier „Bipu" w Elstree pod Londynem.

„Raj“ (Paradise). *Fot. Peteffilm.*

nych i wybitnych artystek. Stawiając sztukę kinematograficzną na poziomie wyższym i poważnym, przyjęłam bez entuzjazmu wkładkę żywego baletu z girlsami. To przeraźliwe światło, które nas oślepia nagle, te dziewczęta jaskrawo ubrane i niedostatecznie zmechanizowane jak na girlsy, schodzące między publikę, te rzeczy rażą szczerego kinomana. Przyznaję jednak, że są kasowe.

(Kino Rococo, wł. biura „Gaumont“)



Rudolf Schildkraut „Awantury tureckie“ *Fot. Kolos.*

Anna Karenina miała być filmem na cześć Tołstoja de nomine, a na cześć Grety Garbo de facto. Nie jest ani tem, ani tamtem. Z Tołstoja wziął ten film bardzo mało, treść powierzchowną zaledwie. Grety Garbo nie wyzyskał i nie upiększył. Greta Garbo nie może grać zacnej, szlachetnej, zakochanej niewinnie w pięknym mołojcu kobiety, która drży przed mężem i kocha swoje dziecko bardziej od mołojca. Natomiast film ten dał pole popisu Johnowi Gilbertowi, który jak to mówią, przeszedł sam siebie, piękny jak gwardyjskie marzenie, w miarę dziki, w miarę miękki i tkliwy: świetny typ oficera rosyjskiej gwardji! Również znakomity typ stworzył senator. Zdjęcia są niezrównanie piękne, śniegi, jak sam puch, aż mróz chodzi po kościach, zwłaszcza kiedy patrzymy na filuterny kapelusik Grety Garbo. Wnętrze są ubogie, toalety arcyskromne, Greta Garbo zbyt się „ujawnia“, jak na wielką damę przystało. Na wyścigach np. daje spektakl całemu towarzystwu. Mimo wszystko wieje czar pewien z ekranu, smutek rzeczy minionych: bo kiedyż jeszcze będzie się piękna dama kochała szlachetnie w szlachetnym i ślicznym oficerze gwardji, dręcząc się myślą o dziecku i rzucając się pod lokomotywę, aby nie przeszkadzać karjerze umiłowanego? Dziś tak by się pięknie pogodziło i dziecko po mężu, i dziecko po oficerze i samego oficera! Któżby się rzucał pod lokomotwę?!

(Kino Splendid, wł. biura „[illegible]“



Mary Pre vost Godzina flirtu *Fot. Kolos*

ST. HIGIER

BACZNOŚĆ, GWIAZDY!

W teatrze ostatni etap sporu: autor, aktor, czy reżyser? — przechylił szalę bezwględnie na korzyść autora. Nic dziwnego— zwykła dziejowa sprawiedliwość, odpowiadająca reakcją na reakcję i wymierzająca każdemu jego dzień. Tyle lat zbierał aktor oklaski tłumu, który poza nim nie widział już absolutnie nic, a potem znów długi, długi okres „snobowania się" krytyki koncepcją, że teatr wszystko zawdzięcza reżyserowi, że widowisko sceniczne stanowi misterjum „woli indywidualnej"!... Nadejść więc musiał dzień autora.

Ale nie wiadomo dlaczego batalja, wygrana na gruncie teatralnym, zaciążyła na krytyce kinowej. Z rozbrajającym dyletantyzmem, z niczem nie uargumentowaną pewnością siebie punkt ciężkości kinosztuki przenosi się na pomysły autorskie. Naturalnie, nie mówi się tu już o autorze, mówi się o scenarzyście, gagman'ach i t. d. Pod tym kątem widzenia upraszcza się wszelkie zagadnienia filmowe, zarówno czysto teoretyczne, jak i praktyczne: Kino przeżywa kryzys? — rzecz naturalna, bo zabrakło autorom fantastycznych pomysłów; polska produkcja filmowa nie stoi na odpowiednim poziomie? — przyczyna, równie prosta i zrozumiała, polega na braku odpowiednich scenarjuszów.

Zbytecznem jest podkreślać absurdalność tego rodzaju koncepcji; zbytecznem nawet wyjaśniać, że „moda na autora" dlatego takie triumfy u nas święci, że większość pracowników w dziedzinie kinosztuki, niestety, ze sztuką nic nie ma wspólnego, a o filmie wie tyle tylko, że można podobno przy nim „zarobić".

Krytyka i publicystyka filmowa, która hołduje powyższym zasadom, szkodliwa jest jednak nietylko dla sprawy rozwoju twórczości kinowej i popularyzowania jej istotnych walorów wśród publiczności; wprowadza ona zamęt do rzesz aktorów kinowych wmawiając w nie całkowitą autonomiczność elementu odtwórczego i pomniejszając rolę reżysera, realizatora. Jeżeli tu i ówdzie mówi się o stosunku realizatora do aktora, to zazwyczaj w sposób szablonowy wspomina się zawsze tych samych: Ince'a, Griffittha i de Mille'a — „odkrywców gwiazd". Rola ich redukowana jest przytem jedynie

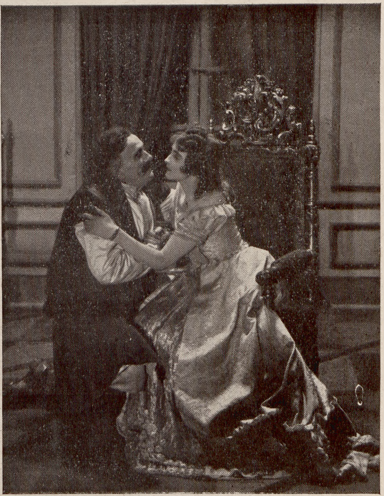


Przerwa w zdjęciach filmu „Kozacy". Grupa artystów z Renée Adorée i John Gilbertem na czele. *Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm.*

do szybkiej orjentacji i znawstwa: każdy z nich, jak kiper niemal, „zobaczy, skosztuje i... zaangażuje". Natomiast o ich zdolnościach pedagogicznych, o atmosferze głębokiego wysiłku twórczego, która ich pracę otacza, udzielając się wszystkim współpracownikom, nie mówi się prawie zupełnie, negliżuje się to świadomie lub nieświadomie.

Mogłoby się wydawać, że wpływ realizatora na gwiazdy, ich rozwój i powodzenie, należy do kwestyj problematycznych, nie potwierdzanych przez praktykę na każdym kroku.

A przecież jest wręcz przeciwnie. Któraż ze sław aktorskich, szczególnie cieszących się powodzeniem u nas, w Europie, nie przebyła dłuższego lub krótszego „stage'u" twórczego realizatora? Warunki zewnętrzne? Fotogeniczność? — Ileż razy przelotem, w jakimś drugorzędnym filmie spotykamy twarz niecodziennej piękności, żywiołową grę lub oryginalność ujęcia roli. Przewidujemy wielką przyszłość danej aktorki, czy aktora, aby potem nie spotkać się z nimi nigdy, lub conajwyżej w jakimś obrazie jeszcze podlejszym, w roli najzupełniej nieodpowiedniej i drugorzędnej. W dziewięciu przypadkach na dziesięć mamy wtedy do czynienia z faktem zmarnowania doskonałych warunków przez nieodpowiedni kierunek. Przypomnę tutaj chociażby przepiękną Annie Forest, niezwykle interesującą Diomirę Jacobini, Mary Parker, a z mężczyzn zwulgaryzowanego doszczętnie Alexandra. Bardziej jeszcze jaskrawe dowody takiej selekcji ujemnej, stwierdzamy u tych artystów, którzy początkowo, w dobrych rękach, doszli do rzędu gwiazd, a obecnie znajdują się w upadku. Jedna z najinteligentniejszych artystek europejskich,



Ewa (p. Belina) i Jacek (p. Szymański) „Pan Tadeusz"

Fot. Starfilm.

Ossi Oswalda, niezapomniana Jedynaczka Króla szmalcu realizacji Lubitsch'a, stała się dzisiaj obrzydliwie szablonowym manekinem do wykonywania pieprznych rólek wiedeńskiej tandety filmowej; w podobny sposób zostały zniszczone pierwszorzędne walory kino—i fotogeniczne Agnes Esterházy, Ewy Evi, Madge Bellamy. Klasycznym przykładem takiego niszczenia talentów odtwórczych jest Danja, gdzie od lat się utrzymuje specyficzny prowincjonalizm reżyserski, w którym tonie niedoceniony np. komizm Patachona, albo oficjalna produkcja francuska, która coraz bardziej banalizuje szlachetną romantyczną sylwetkę Jana Angelo.

A z drugiej znów strony zastanówmy się, czem byłaby Pola Negri bez Lubitscha, Mae Murray bez Stroheima i Leonarda, Liliana Gish bez Griffith'a? Nic, bardziej fałszywego nad mniemanie, że wielki artysta kinowy wielkim się staje wbrew lub mimo kierownictwa reżyserskiego. Z tego punktu widzenia zrozumiałem jest dlaczego niema ani jednego rasowego artysty lub artystki w filmie polskim. Daremnie przypuszczać, że to jedynie wysokie gaże lub żądza sławy, pociągające zdolniejsze elementy z pośród adeptów sztuki filmowej zagranicą, pozostawiają w kraju tylko siły mierne lub wręcz złe. Jeżeli gwiazdom z Polski pochodzącym, ale pracującym w produkcji obcej,

czy to będzie Makowska, Napiórkowska, Gallone, Malinowska, czy nawet ta najsławniejsza z Polek współczesnych — Pola Negri—nie możemy przeciwstawić nikogo z filmu polskiego, dzieje się to jedynie dlatego, że wszystkie wyliczone powyżej nazwiska, zyskały swe walory zagranicą dopiero i właśnie dzięki twórczemu i umiejętnemu kierownictwu.

Rzecz charakterystyczna: w naszych obrazach kreacje interesujące dali dotychczas jedynie artyści teatralni (Solski, Modzelewska), to jest właśnie ten materjał wartościowy, który zagranicą szczególnie w Ameryce, uznany został za mniej wartościowy. Inaczej jednak być nie może; artyści teatralni przeszli bądź cobądź, jakąś szkołę, gdzieś, jakoś — na deskach scenicznych nauczyli się grać celowo. Artyści filmowi czystej wody, grając chociażby notorycznie we wszystkich naszych „reprezentacyjnych" obrazach, (nomina sunt odiosa), niczego i nigdy nauczyć się nie mogą. Sposób realizacji, który w większości filmów polskiej produkcji wciąż jeszcze polega na przenoszeniu chaosu, mieszczącego się w głowie reżysera, na taśmę filmową, fatalnie wpływa na talenty, wypacza zdolności, smak i gust, z jakim nierzadko adept sztuki filmowej do pracy przystępuje. I jeżeli z jakichkolwiek względów nie chcą pisać o tem krytycy i recenzenci prasowi, niechże chociaż tutaj, w artykule teoretycznym, ukaże się ta banalna przestroga dla artystów i artystek. Dać się zaangażować do pracy mętnym dyletantom — niedoukom, lub ramolom, którzy, niestety, w naszym świecie filmowym wciąż bezkarnie grasują — to często zwichnięcie karjery raz na zawsze, a przynajmniej długotrwała kompromitacja dla każdego, kto się w tą kabałę wplątać pozwoli. Przyszłe gwiazdy polskie! — nie pozwólcie wypaczać sobie talentów, nie dajcie się ośmieszać, niech was nie pociągają gaże, wysokie tylko zwykle na papierze! Żądajcie odpowiedzialności za kierownictwo filmów w których występujecie, żądajcie twórczej i fachowej reżyserji!

Śmierć *Tadeusza Rolanda,* znakomitego artysty scen polskich, opłakują nietylko sfery teatralne ale i cała kinematografja polska, którą się zmarły żywo interesował. Ostatnią jego rolą była rola Asesora w „Panu Tadeuszu". W dwa dni po jej ukończeniu, zmarł nagle na anewryzm serca.

MARTA ŁEBKOWSKA

PRACA, POWODZENIE, PIENIĄDZE...

„Kocham film"! „Praca dla sztuki daje mi najwyższe zadowolenie"! — oto dwa zdania, powtarzające się w każdym wywiadzie, z temi bezsprzecznie uroczemi istotami: gwiazdami filmowemi. Słowa, zdawałoby się, proste, zbyt jednak często powtarzane, aby cośkolwiek mogły jeszcze wyrażać. Czy to złośliwi dziennikarze, znudzeni już rolą pośredników między żywą i wibrującą swem własnem, miejmy nadzieję, życiem, istotą ludzką, a bezimiennym czytelnikiem, podsuwają im ten szablon? czy też może, to owe „wibrujące ostoty", oddawszy nam, publiczności, tyle swego uroku i talentu za pomocą taśmy filmowej, resztę pragną ułożyć poza tym komunałem, stanowiącym już niejako moralne umundurowanie artystek kinowych?

Miły wyjątek, któremu szczerość nie odbiera ani odrobinki naszej sympatji i zainteresowania, stanowi tu Laura La Plante, przyznająca z nonszalancją kobiety pewnej swego wdzięku, że do pracy w tej dziedzinie znęcił ją zapach jajecznicy, suto kraszonej słoniną, i że ta właśnie symboliczna jajecznica każe jej nadal dla filmu pracować. — „Błogosławieni maluczcy i pokornego serca!"

„Kocham film! Praca dla sztuki daje mi najwyższe zadowolenie!" Czemu nie znaleźlśmy tych słów w wywiadach z najbardziej istotnymi twórcami filmów, z realizatorami? Dlaczego nie przyznaje się do tego wiel-

kiego zadowolenia Chaplin — „smutny wesołek“? Lon Chaney „Człowiek o stu twarzach? Dlaczego wątpliwości przeżywał i na melancholję cierpiał ów, już zresztą dawno zdystansowany i niemodny, bezsprzecznie jednak w swoim czasie bardzo dużej miary aktor, Max Linder? Nie, nie chodzi tu o różnicę psychologji męskiej i kobiecej; bo zastanowiwszy się jeszcze i nad tem, że "praca dla sztuki" kobiet, o nieznanych nam wdziękach, praca mózgu i praca rąk, nie łączy się tak zawsze i tak koniecznie z zadowoleniem, nie żyje tak prostą miłością, bez cierpienia, bez wątpliwości, bez upadków. Najrozmaiciej o pracy swej, zadowoleniu i miłości do sztuki, opowiadają nam literatki, malarki, muzyczki...
Czem jest praca „gwiazdy filmowej? Na czem polega wiążąca się z nią zadowolenie i miłość sztuki?

Czytywaliśmy już nieraz o torturach, które zadawać sobie musi artystka dla utrzymania się w „formie“. Czytywaliśmy o wczesnem wstawaniu, masażach, gimnastyce, uprawianiu sportów z konieczności i o... głodzie. Czy nie czyni tego jednak każda kobieta piękna, lub tylko ładna, natomiast światowa i wolna od trosk materjalnych?

Cóż dalej czyni owa miłośniczka sztuki? Udaje się pieszo, autem, koleją, lub aeroplanem do atelier, w góry, nad morze, albo na pustynię, zależnie od scenarjusza, a tam praca jej rozpada się na trzy działy: tak, jak wielka dama musi być zawsze „w pogotowiu“, jak ona, musi „robić sobie twarz“ kilka razy w ciągu dnia, przyczem zmienia oczywiście i tualetę. Nakoniec pod upalnemi promieniami słońca, na deszczu, lub mrozie, odgrywa wyznaczone na dzień ten sceny pod okiem i według wskazówek reżysera.



Pierre Blanchar jako Fryderyk Szopen w filmie "Miłość i łzy Szopena"
Fot. Muzafilm

Jakże to przypomina ów wielkoświatowy kierat ze swemi reprezentacyjnemi koniecznościami! Pola wyścigowe na 40 stopni ciepła w cieniu, zimowe zawody sportowe, oficjalne przyjęcia, dyplomatyczno - towarzyskie posunięcia, bez reżysera nawet, ale zawsze z „robieniem sobie twarzy“ i przebieraniem się, przebieraniem...

Artystka filmowa po całej tej torturze, albo raczej po rozkoszy przeżycia w złudzeniu stu żyć i tysiąca przygód, po wygraniu całego swego wdzięku i wszystkich ludzkich uczuć, po rozkoszy przetworzenia siebie codziennej na inną — zawsze według wskazówek reżysera i obowiązkowo „na piękną“ (chociażby poprzez tiul, usuwający podarunki czasu) — artystka taka uzyskuje zawsze powodzenie. (Zawsze, bo z takiemi tylko czyni się wywiady i o tych tylko mówimy). A powodzenie to niewątpliwe, po tysiąckroć stwierdzone jedynym swym celem — przepełnioną widownią. Tak więc pożyteczność jej pracy ma za sprawdzian niezawodny: powodzenie i co za tem idzie: pieniądze.
Powiedzmy tu w nawiasie dla dopełnienia porównania, że dama światowa po analogicznych zabiegach, które sama finansuje, nie zawsze otrzymuje w procencie jakąś dla męża koncesję, wstążeczkę legji, lub chociażby tylko uznanie dla swych wdzięków.

Praca artystki filmowej jest więc — proszę wybaczyć mi zoologiczne porównanie, ale jest ono może głębsze niż się narazie wydaje, — praca ta jest polem i sposobnością do „tokowania“. Artystka filmowa wychodzi, — bez względu na przebrzmiałe już i niemod-

ne „urodzenie“, bez względu na wychowanie, na rozum, na możliwości twórcze, bez względu na wiedzę, charakter i indywidualność, a jedynie dzięki fotogeniczności i intuicji, poddającej się jak instrument muzyczny mądrej twórczości realizatora — wychodzi ona z anonimowego tłumu i zyskuje powodzenie jako kobieta. Roztacza przed oniemiałym widzem (bo któż w kinie rozmawia?) wszystkie uroki swej linji, swej sprawności fizycznej, wszystkie możliwości swej fotogenicznej twarzy w radości, bólu, gniewie, śmiechu i łzach.

Wszystko to, co stanowić może na świecie pole do popisu, co bywa terenem, lub motywem lokowania, stawiając człowieka, choć na chwilę w uprzywilejowane warunki, czy to będzie stanowisko społeczne, przewaga stroju, rodzaj pracy, daje mu zawsze „zadowolenie“, lub przynajmniej pozwala zapomnieć o ewentualnem upośledzeniu. Tu przypomina mi się corocznie obchodzone w Paryżu święto „Katarzynek“, czyli starych panien, które osiągnąwszy już wiek poborowy, nie zostały jednak w ciągu ostatniego Karnawału do małżeńskiego wojska zaciągnięte. Niema w całym Paryżu tak młodej midinetki, którąby tego dnia, dnia starych panien, nie przywdziała tradycyjnego czepka z bibuły i nie świętowała ochoczo i radośnie. Stare panny siłą swego przywileju stają się zazdrości godne, pięknieją tego dnia, i stają się młode, bo wszystkie młode pragną się również przystroić i świętować. Dano im jeden dzień, w którym tokować mogą swem upośledzeniem. O! mądra Francjo!

Co jednak stanie się z całą tą plejadą pięknych i pociągających gwiazd filmowych, którym praca daje zadowolenie, czyli powodzenie, a więc pieniądze, wówczas, gdy żadne tiule, założone przed objektywem, nie pomogą już więdnącym ich wdziękom? Nie starczy ról w scenarjuszach na takie staruszki mądre i pełne głębokiej dobroci, jak Mary Carr. Co stanie się z innemi, kiedy już pozostaną im tylko zaoszczędzone pieniądze, a odjęta im będzie możliwość „tokowania“, roztaczania przed objektywem dla miljonów anonimowych widzów wdzięków swych i sprawności? Czy jedna z nich przynajmniej potrafi w swem osamotnieniu ucieszyć się dobrą książką, zachodem słońca, lub widokiem innych młodszych, pięknych ciał, które miejsca ich zajmują? Tymczasem jednak, o gwiazdy i gwiazdeczki, jakże zazdroszczę wam niezachwianego zadowolenia w pracy, której pożyteczność stwierdza tak nieomylnie powodzenie, i silnego argumentu, działającego jak ostroga na waszą miłość do sztuki — dolarów!!!

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI

Redakcji Kina dla Wszystkich. Warszawa. Za szczere i serdeczne gratulacje dziękujemy *niemniej* szczerze i serdecznie.

P. Czesławowi G., Warszawa. Dziękujemy serdecznie za życzenia i słowa uznania. Postaramy się na nie zasłużyć.

P. Irenie B., Warszawa. Cieszy nas bardzo, że Pani cieszy się naszem pismem. Fotografję Nils Asthera zamieścimy niedługo. Rozwiązanie jest dobre.

P. M. D., Wojciechów. Dziękujemy za słowa uznania. Wiersze i szarady nie nadają się, niestety, dla nas. Prosimy o inne.

P. Irmie O., Warszawa. Dziękujemy za życzenia. Jak Pani widzi, dział ten otworzyliśmy.

P. Irenie Gaw., Poznań. Dziękujemy serdecznie.

P. Marji Z., Warszawa. Adres Redaktora Anatola Sterna: Warszawa, Królewska 49.

P. Klement. Ł., Lublin. Za telegram szczere dzięki. Przesyłamy serdeczne pozdrowienia.

P. Eugenji R., Warszawa. Dziękujemy. Damy sobie radę. Mamy nadzieję, że „Kino dla Wszystkich“ nie będzie nam „szyło butów“.

P. Edmundowi K., Toruń. Dziękujemy. Rozwiązanie zamieścimy w n-rze 3-cim Kino Teatru.

P. M. Rab., Poznań. Na propozycję Sz. Pana zgadzamy się. Chętnie zrobimy zamianę.

P. Zofji K., Kraków. Dziękujemy. Myli się Sz. Pani, „Kinu dla Wszystkich“ nie można jednakże zaprzeczyć pewnych walorów.

P. Janinie P., Warszawa. Grunt, że Pani zadowolona. Proszę nas nie posądzać o złośliwość, chodziło tylko o pewne utrudnienie w rozwiązaniu. Rozwiązanie, niestety, nie jest dobre.

P. Józefie P., Tomaszów Lub. Petrowicz jest Serbem. Ma lat 35. Kształcił się na architekta, a wylądował jako tenor opery w Budapeszcie. W czasie wojny światowej był ciężko ranny. Znany realizator Michał Kertèsz zaangażował go do filmu. Kręcił w Budapeszcie, Wiedniu, Berlinie. Rex Ingram zabrał go do Ameryki.

P. Ignacemu B., Zakopane. Tak, Erna Morena grała przed 3-ma laty w filmie alpinistycznym p. t. Guglia del diavolo. Adres: Berlin, Händelstr. 5.

P. Irenie P., Zaklików. Dziękujemy serdecznie. Adres: Berlin, Kaiserallee 172.

P. Bolesławowi E., Bydgoszcz. Dziękujemy za uznanie. Tańsza byłaby prenumerata.

ROZRYWKI UMYSŁOWE

ŁAMIGŁÓWKA NR. 2.

Kto to jest?

Namydlona głowa należy do znanej gwiazdy wytwórni „Paramount“. Czytelnicy zechcą określić, kto jest tą gwiazdą. Termin nadsyłania rozwiązań ustalamy na dzień 9 listopada roku bieżącego.

W numerze 4-tym Kino Teatru zamieścimy „umytą“ twarz artystki.

Nagrody za trafne rozwiązanie:

I. Duży portret z autografem w złoconej ramce.

II. 2 luksusowo oprawione książki.

III. 4 bilety do kinoteatru.



Fot. Paramount.

ŁAMIGŁÓWKA Nr. 1.

Powodzenie tej łamigłówki jest olbrzymie. Otrzymaliśmy dotychczas kilkaset rozwiązań, przeważnie trafnych. Zwracamy uwagę, że najmniejsza omyłka w naklejaniu, powoduje wyłączenie z losowania.

Nadmieniamy również, że o ile wysyłający rozwiązanie, mieszka na prowincji, otrzymuje bilety do kina *w miejscu* zamieszkania.


ZAŁOŻONE W 1870 ROKU
ZAKŁADY GRAFICZNE
FABRYKA PLAKATÓW REKLAMOWYCH
DEKALKOMANIJ (ODBIJANEK) TRANSPARENTÓW (PRZEZROCZY)
TOW. B. A. BUKATY
w Warszawie — ulica Kozia Nr. 51. Telefon Nr. 13-05.
SPECJALNOŚĆ: REKLAMY DLA WYTWÓRNI I KIN

Ceny ogłoszeń: Okładka	zł.	600.—	Warnnki prenumeraty Kwart.	5 —
1/1 strona	„	350.—	Półr.	9.50
1/2 strony	„	200 —	Roczn.	18.—
1/4 „	„	125.—	wraz z przesyłką pocztową.	

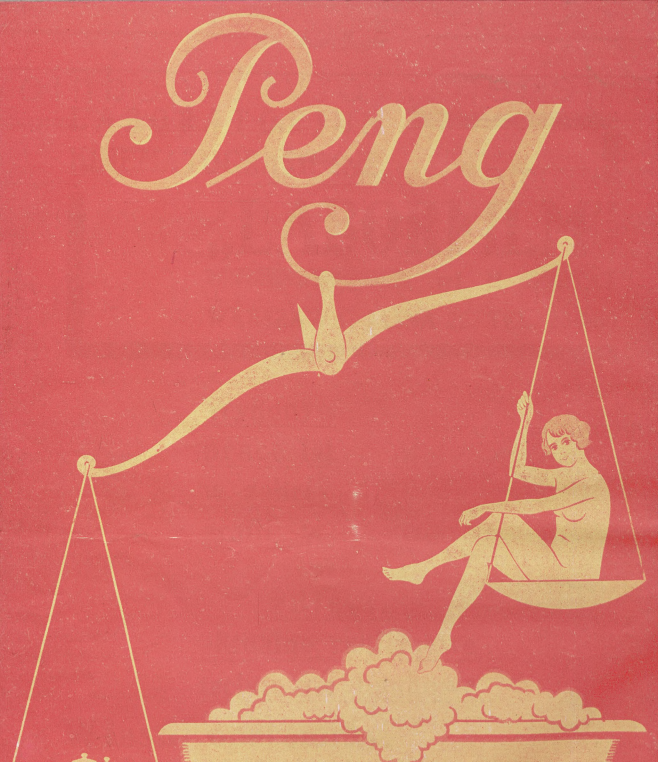
Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG** — Za wydawnictwo „KINO-TEATR": **Seweryn Lusztig**

ADMINISTRATOR: **T. POMIAN-BUKATY** — KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: **TADER**

Klisze wykonała firma „Cynkograf" Warszawa, Leszno 28. Tel 320-36.
Druk. Zakł. Graf. Tow. B. A. Bukaty Warszawa, Hoża 51. Telefon 13 05.

Uwaga!

W zmiance od Redakcji zamieszczonej w N-rze 2 „Kino Teatru“ zostało, przez nieuwagę zecera opuszczone nazwisko znanego pisarza p. TADEUSZA KOŃCZYCA Naczelnego Redaktora „Ekranu i Sceny“.



HOŻA 51. ZAKŁADY GRAFICZNE TOW. B. A. BUKATY w WARSZAWIE, TEL. 13-05,